SIDI MOHAMMED BENMALEK

د. سيدي محمَّد بن مالك

السّرد والمصطلح

عشْر قراءات في المصطلح السَّردي وترجمته

دِراسة



السّرد والمصطلح
(عشر قراءات في المصطلح السردي وترجمته)

د. سيدي محمد بن مالك

سنة الإصدار: الطبعة الأولى سنة 2015



دار ميم للنشر، الجزائر

E-mail : mim_edition@hotmail.fr

الايداع القانوني: 5627–2015

ردمك: 978–9931–585–15–2

السّرد والمصطلح

عشر قراءات في المصطلح السّردي وترجمته

د. سيدي محمّد بن مالك

السّرد والمصطلح

عشْر قراءات في المصطلح السّردي وترجمته



إهــداء

إلى زوجتي وولديّ هاجر وبراء

مقدّمة

يضمّ هذا الكتاب بين دفتيّه عشر قراءات في السّرد والمصطلح السّردي وإشكالية ترجمته في النّقد العربي المعاصر. وهي قراءات وصفيّة تحاول الاقتراب من مفاهيم سرديّة تمثّل مفاتيح النّظرية النّقدية المعاصرة من حيث هي مصطلحات تُعرِّف بطرائق وأساليب تحليل الخطاب السّردي في النّقد الأدبي الغربي؛ فهي تعكس منظورات نقديّة متعدّدة تتقاسم هواجس مشتركة، مثل هاجس العلميّة، ذلك أنّ اتّجاهات النّظرية النّقدية المعاصرة تروم تجاوز الأحكام النّقدية الّتي تنهض على خلفيات معرفية مصدرها الثّقافة الّتي غالباً ما تُوجّه نهج النّاقد ورأيه والنّظر إلى النّص الأدبي كحدث كلاميٍّ مستقلٍّ عن التّأثيرات السياقية. كما تتّفق تلك المنظورات النّقدية في هاجس النّمذجة الّذي يلقي بظلاله على فكر النّقاد واشتغالهم معاً، حيث يمثّل استنباط النّموذج الغاية الرّئيسة من التّحليل، وذلك لتعميمه على الأعمال الأدبية ذات الصّبغة السّردية، سواء استُنبِط النّموذج من دراسة مجموعة من المحكيّات (وهو الأمر المرغوب فيه والعسير في آن واحد)، أو محكيّ واحد (وهو الأمر غير المُستحبّ والمتحقّق فعلاً)، أو استُنبِط نظريّاً استناداً إلى نحو اللّغة.

إنّ الهدف الرّئيس من إثارة قضايا السّرد والمصطلح السّردي وترجمته، في هذه القراءات، هو استمالة الدّارس والقارئ العربيّيْن إلى أهميّة توظيف المصطلحات السّردية في دراسة النّص الأدبي العربي، مع عدم إغفال الخصوصية الثّقافية لهذا النّص المكتوب في سياقات تختلف، حتماً، عن سياقات النّص الأدبي الغربي المُنتِج لتلك المصطلحات – الأدوات عبر التّحليل والاستنباط؛ فلا بدّ من أن تكون عمليّة استثمار المفاهيم السّردية وسيلة وليس غاية في ذاتها. وذلك ما حاولنا النّهوض به من خلال تطبيق بعض تلك المفاهيم على نصوص عربيّة تعتزي إلى أجناس وأنواع أدبيّة مختلفة، من قصّة ورواية وحكاية وملحمة، على سبيل الاشتغال أو الإشارة، مُبيِّنين، في آن، استجابة النّص العربي للنّموذج المُقترَح، وقصور النّموذج عن النّفاذ إلى النّسق الثّقافي المتواري خلف اللّغة الأدبية من حيث إنّ أغلب المصطلحات – الأدوات هي مفاهيم سرديّة تُعنى بالمظاهر الشّكلية والأسلوبية والفنيّة، نظيرَ المفاهيم المتمخضة عن الشّكلانية والشّعريّة والسّرديات. غير أنّ بعضها الآخر يتيح إمكان القراءة التّأويلية الّتي تتجاوز تخوم الدّال وحدوده، مثل المفاهيم المتولدة عن السّيميائية السّردية أو بعضها.

ولعلّ أهمّ قضيّة ستتوقّف عندها هذه القراءات، باستمرار، هي قضيّة ترجمة المصطلح السّردي. وحتّى وإن بدا أنّ بعضَ القراءات يهتمّ بالمصطلح النّقدي وإشكالية ترجمته، مثل «ترجمة المصطلح النّقدي المعاصر بين الحَرْفيّة والتّقييس» و«بواكير ترجمة المصطلح النّقدي عند عبد الملك مرتاض»، فإنّ المقصود هو المصطلح السّردي تحديداً، بوصف أنّ معظم المصطلحات الموضوعة والمُترجَمة هو خلاصة تحليل الخطاب السّردي. ومن ثمّ، سنعرض لهذه القضيّة الّتي تكاد تكون الفلك الّذي تحوم حوله هذه القراءات الّتي تسعى إلى اسْتلهام تصوّرات ومفاهيم ومدلولات نقديّة غربيّة على صعيديْ التّنظير والتّطبيق.

تلمسان في: 12 سبتمبر 2015

السّرد كجنس أدبيّ في النظرية النّقديّة المعاصرة

الشّكلانيّة مثالاً

تصبو القراءة النّقدية، أيّاً كان موضوعها وطريقة اشتغالها وأدواتها التّحليلية، إلى استنباط قواعد وقوانين جمالية تسمح بتصنيف الأدب إلى أجناس وأنواع وأنماط. ولم تشذّ النّظرية النّقدية المعاصرة عن هذا التّوجّه الّذي يتناول الأدب بهدف تنميطه في قوالب مسكوكة تركَن إلى الخصائص والسّمات والقواعد الّتي تشكّل الأدب كلغة تمتاز بالانزياح والتّغريب. وتكاد تأتلف المدارس النّقدية، الّتي تمثّل مجموع النّظرية النّقدية المعاصرة، من حيث اعتمادُها منهجاً وصفيّاً ومقارناً واستنباطيّاً Déductive في مقاربة النّصوص السردية لاكتشاف البنى الّتي تشترك فيها، ومن ثمّ، تصنيفها إلى أنواع فرعيّة تنضوي تحت السّرد الّذي أضحى جنساً أدبيّاً عامّاً يتضمّن النّصوص الّتي تتوفّر فيها صفتا التّعاقب السببي للأحداث الّذي يكوّن المحكيَّ والأسلوب الفنيّ الّذي تُصاغ به تلك الأحداث أو ما يُدعى بالحبكة، حتّى وإن كان بناء النّصوص يمتّ بصلة إلى الشّعر من قبيل الملحمة والشّعر القصصي.

1 – السّرد لدى الشّكلانيّين:

لقد تطلّع أعضاء المدرسة الشكلانيّة، الّذين كانوا ينتسِبون إلى حلقات بحثية ودراسية متعدّدة مثل حلقة موسكو وجمعيّة دراسة اللّغة الشعرية وجَماعة المستقبليين Futuristes، إلى أن يكون للكلمة دور في كنف الحريّة عندما دخلوا في صراع مع الرمزيّين لافتكاك الشعرية من أيديهم وإعتاقها من نظرياتهم المتلبِّسة بالذاتية الجمالية والفلسفية والدينية ووضعها في مسار القراءة العلمية للوقائع(1).

ويعود الفضل لهذه المدرسة في إعطاء تصوّر جديد للأدب ينأى به عن الواقع والإيديولوجيا، بحيث تتمّ دراسته بوصفه لغة متميِّزة تضطلع بنفي المعرفة الاصطلاحية للأشياء وإكسابها بعداً تغريبياً يتطلّب رؤية متميّزة وإدراكاً خاصّاً؛ إذ يستحدث الدّارسون الشّكلانيّون، أمثال رومان جاكبسون وبوريس إيخنباوم وبوريس طوماشفسكي وفيكتور شكلوفسكي ويوري تنيانوف وفينوغرادوف وبعض علماء الفولكلور مثل فلاديمير بروب، جملةً من المصطلحات والمفاهيم ترمي إلى تأكيد الخصوصيّة اللّغوية والشّكلية للأدب من قبيل التّغريب، والمتن الحكائي والمبنى الحكائي، والحافز الحركي والحافز الحرّ، والتّحفيز

1- COLLECTIF : «Théorie de la littérature ; Textes des formalistes russes », traduit par : Tzvetan Todorov, Seuil, Paris, 1966, p 36.

التّأليفي والتّحفيز الجمالي، والوظيفة والإسناد، والموضوعة الأدبيّة، وتقنية التّأطير السردي، وغيرها من المصطلحات والمفاهيم الّتي تشكّل أساساً مفاهيميّاً للنّظرية النّقدية المعاصِرة عامّة.

ومن المبادئ الّتي تنهض عليها المدرسة الشّكلانية في رؤيتها للفن والأدب تلك الّتي حاول إيخنباوم صياغتها في مقاله المعنون بـ«نظريّة المنهج الشّكلي formelle». وفيه يزعم الباحث بأنّ الشّكلانية علمٌ مستقلٌّ يدرس الخصائص النّوعية للنّص الأدبي؛ أي الخصائص الّتي تمنح الأدب فرادة وخصوصية وهي عناصر محايثة ترتبط بطبيعة الأدب نفسه كمادة جمالية ينبع محتواها من هذه العناصر وليس من المرجع واقعاً كان أو تاريخاً. ومن ثمّ، تنصرف الشّكلانية إلى الاحتفاء بالمعمار اللّغوي للنص ومُشكّلاته البنيوية في إطار مفهوم التّغريب الّذي يجعل من الصّورة الأدبية أو الكلمة الباعثَ على إدراك مختلف للموضوع، حيث «يُفهَم الفنّ كأداة لتحطيم الإدراك الآلي؛ فالصّورة لا تبحثُ عن تبسيطٍ فهمنا لمعناها، إنّما تسعى إلى خلق إدراك متفرِّد للموضوع؛ خلق رؤيته وليس معرفته»[1].

ويُفضي التّغريب، الّذي تبرّر به الشّكلانية أدبيّة الأدب، إلى حصر جماليّة النّص الأدبيّ في شكل الصّورة الشعريّة، مثلاً، ومستويات تجلّيها، نظير الفونيم والعَروض والوزن والنّبر، وهي مستويات يرى فيها تزفيتان تودوروف «تنضيداً لا يُطابق الكثرة الحقيقيّة للدّلالات المُلازمة (للصّورة) في الأثر»[2]. ولا تختلف جمالية السّرد من وجهة نظر الشّكلانيّين، كثيراً، عن جماليّة الشّعر؛ إذ يُقطِّع بروب جسد النّص الحكائي إلى وظائف يستعين بها في تحديد بنية الحكاية الخرافيّة لتصنيفها ضمن جنس الحكاية عامّة، وإسنادات تستدعي، مثل ما يعتقد، مقاربة تاريخيّة تبحث أثر الواقع والأدب والدّين في تشكّل هذا الصّنف من الحكاية.

وعلى هذا الأساس، تهتمّ الدراسة الشّكلانيّة بتشكُّل الأدب لا بمدلولاته الحقيقيّة أو الإيحائية؛ فقصارى جهد الباحثين الممثِّلين لهذا المنهج مقاربة الطّرائق والتّقنيات والأساليب الّتي تكفل للكاتب إبداع رؤيته الفنيّة والأدبية. وقد أعرب شكلوفسكي عن هذا الهاجس العلميّ الّذي يميّز الشّكلانيين عن سواهم من الدّارسين، الّذين يستثمرون تصوّرات دخيلة على الأدب مثل التصوّرات المتمخِّضة عن علم الاجتماع وعلم النّفس أو يستندون إلى قناعات دينيّة وسياسيّة وفلسفيّة في شرح الفنّ والأدب، في مقاله «الفنّ كطريقة» حين بسط بعض التّقنيات والحيل الفنيّة الّتي تدور كلّها في فلك التّغريب باعتباره طريقة جماليّة تبرّر دخول الأشياء إلى السّرد وتحيل إلى إدراك الكاتب لها لا إلى معرفته بها؛ فقد غرّب تولستوي، على سبيل المثال، الواقع بوصف ما يرى لأوّل

1- المرجع نفسه، ص 45.
2- المرجع نفسه، ص 23.

مرّة وليس بتسميّة الموضوع باسمه وتناول الحادثة كما تقع ابتداءً ولم يستعمل، في وصف الموضوع، الأسماء الخاصّة بأجزائه، بل استعمل أسماء مستعارة من وصف أجزاء متعلّقة بمواضيع أخرى[1].

ومن تجليّات التّغريب، في السّرد، إشارة شكلوفسكي إلى طريقة التّأطير، أو ما أسماه تودوروف بالتّضمين، وهي اقتفاء أحداث الحكاية عن طريق احتواء المحكيّ – الإطار لمحكيّات فرعيّة تصبح، بدورها، محكيات – إطاراً تتضمّن أخرى. ونُلفي هذه الطّريقة ماثلة في حكايات «ألف ليلة وليلة» و«كليلة ودمنة» وقصص «الديكاميرون» لبوكاتش وقصص الشطّار وبعض النّصوص الروائيّة.

2 – التّحفيز وأشكاله:

ويُعدّ التّحفيز أهمّ طريقة فنيّة يعرض بها الكاتب الحوافز في السّرد، ويقسّمه طوماشفسكي إلى أصناف ثلاثة رئيسة؛ فأمّا الأوّل فهو التّحفيز التأليفي الّذي يجعل من الأشياء الموصوفة في الحكاية أو أعمال الشّخصيات ذات قيمة استعماليّة؛ فعادة ما لا نُعير اهتماماً لبعض التّفاصيل البسيطة، لكنّها، حتماً، تؤدّي دوراً حاسماً في نهاية القصّة أو الرواية. ويضرب طوماشفسكي مثالاً لذلك بأنّ تشيخوف يعتقد أنّه «إذا قلنا، في بداية القصّة، إنّ مسماراً موجودٌ في الجدار، فإنّ على البطل أن يشنق نفسَه عليه في النّهاية»[2]. وقد يحدث أن يعرض الكاتب تحفيزاً تأليفياً خاطئاً بأن يُسهب في السّرد والوصف معاً ليُحوِّل انتباه القارئ وبعض الشّخصيات الورقية عن العقدة الحقيقيّة، مثل ما تشخِّصه الرواية البوليسيّة.

ولأنّ مصدر التّخييل الأدبيّ هو العالم الموضوعي مهما حلّق الكاتب في عالم الخيال وأضنى مخيِّلته لتغريب الأشياء والمواضيع، فإنّ التّحفيز الواقعي يُمثّل رافداً مهمّاً من روافد السّرد، حيث تكمن ضرورته في أنّه يضفي على النّص مرجعيّة توهم القارئ بواقعيّته وتسمح له، في الآن نفسه، بإدراك معانيه. وفي هذا الشّأن، يعتقد أمبرتو إيكو أنّ على القارئ النّموذجيّ، الّذي يخضع لإستراتيجية الكاتب في النّص، «أن يكون على إطّلاع واسع على العالم الواقعيّ لكيّ ينظر إليه باعتباره الأساس الّذي يُشيَّد عليه العالم التّخييليّ. وإذا كان الأمر كذلك، فإنّ كوناً سردياً ما سيكون أرضاً غريبةً؛ فمن جهة، يَمْثُلُ أمامنا باعتباره عالَماً صغيراً ومحدَّداً جدّاً على عكس العالم الواقعي، وهذا يعود إلى أنّه لا يحكي لنا سوى قصّة مجموعة من الشّخصيات في مكان وزمان محدّدَيْن. ومن جهة أخرى، فإنّه أوسع

1- المرجع نفسه، ص 84.
2- المرجع نفسه، ص 282.

بكثير من عالم تجربتنا، لأنّه يحتوي العالم الواقعي ولا يُضيف سوى بعض الأفراد وبعض الخصائص. وبعبارات دقيقة، إنّ الكون المخيالي لا ينتهي بانتهاء القصّة الّتي يرويها؛ إنّه يمتدّ إلى ما لا نهاية»[1].

ثمّ، إنّ امتداد العالم التّخييلي وسعته وغرابته تمنح السّرد جمالية تظهر في إدراج مشاهد حواريّة ووصفيّة عبر شخصيّة تؤوّل على طريقتها فحوى ما يصدر من كلام ويتحدّد من صفات. وهذا الضّرب من التّحفيز الجمالي هو نفسُه ما ذهب إليه شكلوفسكي في حديثه عن طريقة تولستوي في إجراء السّرد على لسان الحيوان وإمداده بالقدرة على تغريب المواضيع. ولنا في «كليلة ودمنة» لعبد اللّه بن المقفّع و«الحمار الذّهبي» للوكيوس أبوليوس و«رواية رينار» وغيرها من الحكايات على لسان الطّير والبهائم خير مثال عن الشّخصية الّتي يفترضها الكاتب ويتوارى خلفها ليبرّر الأشياء أدبيّاً.

3 – الجنس الأدبي وإشكالية التّصنيف:

ويعمد طوماشفسكي إلى محاولة تصنيف الأدب إلى أجناس بناءً على الاختلاف في طرائق إدراك الموضوع، حيث يكفي، في نظره، أن يلقى نصّ ما رواجاً حتّى يغدوَ مثالاً يُحتذى في الكتابة. ومثاله الرواية البوليسيّة الّتي تنهض على موضوعة متكرّرة تتمثّل في اكتشاف المحقّق للجريمة. ومن ثمّ، يُمكن تحديد الجنس الأدبيّ بمقاربة الخصائص النّوعية الّتي تضطلع بوظيفة المُهيمنة Dominante في الخطاب؛ «بمعنى إنّ الطّرائق الّتي تنظّم تركيب العمل هي طرائق مهيمنة؛ أي إنّ كلّ الطرائق الأخرى الضروريّة لخلق مجموع الفنّ تخضع لها»[2]. وتختلف المُهيمنة تبعاً لطبيعة النّص الأدبي؛ فإذا كانت القناة مشهديّة، كان الجنس الأدبيّ دراما، وكانت الطّريقة الأدبيّة المهيمنة هي التّمثيل، وإذا كانت القناة كتابية، كان الجنس سرداً، وكانت الطّريقة المُهيمنة هي العرض.

وقد تطرأ على المُهيمنة المؤلِّفة لجنس ما تغيّرات طفيفة أو جمّة، بطيئة أو سريعة، فيتشكّل جنس جديد، من دون أن يعني ذلك، طبعاً، تلاشي الجنس الأوّل، بل إنّه يستمرّ كنوع. ومثال ذلك أنّ الكوميديا، في القرن الثّامن عشر، قد توزّعت إلى كوميديا خالصة وتراجيديا – كوميديا. وأنّ الشعر الملحميّ والوصفيّ، في هذا القرن، قد أفضى إلى ظهور الشّعر الغنائي أو الرومانسي في بداية القرن التّاسع عشر. ولكنّ الأمر لا يصبح مجرّد تغيّر في الخصائص النّوعية المُهيمنة كلّها أو بعضها إذا تمّ ما يُسمّيه الباحث اختراق طرائق الأدب السّوقي ذات الوظيفة الهزليّة للأدب الرفيع؛ فقد شهدت التّراجيديا الكلاسيكيّة

1– أمبرتو إيكو: «ستّ نزهات في غابة السّرد»، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثّقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط.1، 2005، ص 138، 139.

2– «نظرية الأدب؛ نصوص الشّكلانيين الرّوس»، مرجع سابق، ص 303.

بفرنسا، في عشرينيات القرن العشرين، اقتحام مثل هذه الطّرائق، ممّا أنتج جنساً جديداً هو الدراما الرومانسيّة.

ويخلُص طوماشفسكي إلى أنّ تصنيف الأدب إلى أجناس وأنواع وأنماط ليس بالأمر الهيِّن، لأنّ مثل هذا التّصنيف الّذي يحمل بعداً تداوليّاً ذا جدوى يتطلّب مقاربة وصفية للمُهيمنات الثّاوية في الخطابات الأدبيّة. حينئذ، «ونزولاً في سُلّم الأجناس، نصل من الأصناف المجَرَّدة إلى التّمايزات التّاريخية الملموسة (قصيدة بيرون، وقَصّة تشيخوف، ورواية بلزاك، والقصيد الغنائي الروحي، والشّعر البروليتاري) والأعمال الخاصّة أيضاً»[1].

4 – العرض المباشر والعرض المتأخّر:

وتتجاوز طرائق إدراك الموضوع هذه الخصائص النّوعية (التّوازي، والتّأطير، والتّحفيز، والشّخصية المفترضة،...) والمُهيمنات (التّمثيل والعرض وسواهما) إلى طريقة تعامل الكاتب مع الوضعية الافتتاحية للسَّرد؛ فقد نكون حيال عرض مباشر يتناول التّعريف بالشّخصيات المشاركة في الحكاية Fable (ليست الحكاية، هنا، جنساً أدبيّاً يمتاز بخصائص نوعيّة ومُهيمنات، بل جملة من الأحداث يُفترَض أنّها مترابطة ترابطاً منطقيّاً وسببيّاً، وتُشكِّل مادةً للحَبكة Sujet) ، أو عرض متأخّر يتناول الوضعية الافتتاحيّة لاحقاً بعد أن تشهد الحكاية دينامية في الأفعال الّتي تأتيها الشّخصيات. ويتمظهر العرض المتأخّر إمّا بتجميع التّلميحات العابرة لتأليف صورة متكاملة عن مجموع الحكاية، وإمّا بعرض حدث لم نتبيَّن موضعه في الحكاية على لسان الكاتب نفسِه أو عبر خطاب الشّخصية، وإمّا بحلٍّ للعقدة يسترجِع السيرورة الحقيقيّة للحكاية.

ونستطيع أن نضرب مثلاً عن العرض المتأخِّر الّذي نُلفيه بارزاً، أكثر، في القصّة Nouvelle والرواية اللّتيْن تكسّران الخطية الزمنية للأحداث عكس الحكاية Conte (بوصفها جنساً أدبيّاً قديماً قدم الإنسان نفسه، يضمّ أنواعاً حكائيّة فرعية، نظير الحكاية الأسطوريّة والحكاية الشّعبية والحكاية الخرافية وحَكاية الحيوان) الّتي تخضع لحبكة بسيطة تقدّم الأحداث في تعاقبها المنطقيّ، بهذا المقطع السّردي من قصّة «الباب المفتوح» لعبد الرّحمن مُنيف، الّذي يعرض فيه الراوي حدثاً مكثّفاً على لسانه وعلى لسان أمّه، وهو حدث يكشف سبب اغتراب خاله عن النّاس وشقائه وتعاسته. يقول الرّاوي: «وذات يوم، بعد وفاة جدّي بثلاثة شهور، التحق خالي بعمل في محكمة المدينة. كان كاتباً... وكان ما إن يَعود من عمله، حتّى يبدو وقد تغيّر تماماً... الشحوب والتّحدي اللّذان كانا صفة عارضة في وجهه، أصبحا منذ أن عمل في المحكمة، شبحاً يرتسم في عينيّه ووجهه، طوال اللّيل والنّهار. سألت أمّي ذات مرّة، عن متاعب خالي وصمته. قالت بعد تردّد:

1- المرجع نفسه، ص 307.

- كان له همّ واحد، لكن منذ أن عمل في المحكمة أصبح له همّان.

- عن أيّ هموم تتحدّثين يا أمّي؟

- كانٍ خالك فاقد الثّقة بكلّ شيء. كان يتصوّر أنّ الحياة مليئة بالتعاسة والفشل، ولم يكن يملك سنداً لذلك، لكن منذ أن عمل في المحكمة، أصبح لديه كلّ يومٍ عدد لا يُحصى من الأدلة»[1].

5 – السّرد الموضوعي والسّرد الذاتي والتّناوب:

ويشير طوماشفسكي إلى وجود صنفيْن من السّرد؛ سرد موضوعيّ وآخر ذاتيّ؛ فأمّا الموضوعيّ فهو عرض الكاتب للأخبار وأفكار الشّخصية وأسرارها؛ فهو عليمٌ بالأحداث والنّوايا والرغبات والأعمال، ولا أحد يطعن في صحّة ما يروي أو يُرغمه عليٍ تحديد مصدر معلوماته. وأمّا الذّاتيّ فهو عرضٌ يضطلع به الرّاوي الّذي قد يكونَ معرَّفاً في النّص، مثل شخصية شهرزاد في «ألف ليلة وليلة» وشخصيةٍ عيسى بن هشامٍ في «مقامات بديع الزّمان الهمذاني»، أو شاهداً على الأحداث، أو مشاركاً فيها، أو مطّلعاً على الأخبار عن طريق الشّخصيات. والمثال الآتي المأخوذ من قصّة «الباب المفتوح» يبيِّنَ اعتماد النّص على أسلوب السّردِ الذّاتي الّذي يأتي على لسان الرّاوي المُشارك في الأفعال والأقوال: «لم أشأ أن أتطلّع كثيراً إلى الوجوه. كنت أحمل تحت إبطي هديّة صغيرة، أردت أن أتركها لجدّتي كذكرى أخيرة. كان ينتابني شعور أنّي لن أراها بعد هذه المرّة؛ فإذا رجعت من سفرتي المجنونة ستكون قد رحلت عن هذه الدنيا. لقد كبرت جدّتي كثيراً في السنين الأخيرة، وأصبحت تكبر كلّ يوم، مشيتها ثقيلة متعبة، التغضّنات في وجهها مثل خطوط فدان يحرث أرضاً هشّة، حتّى العصا الّتي كانت تستعملها في الماضي غواية، تحوّلت إلى رجل ثالثة لا تُفارقها أبداً»[2].

في حين، قد نعثر في السّرد الموضوعي على أسلوب سرديٍّ آخر يقتفي فيه الرّاوي أعمال شخصية أولى، ثمّ يحوّل اهتمامه إلى قصّ أعمالً شخصية ثانية، ثمّ يعود، مرّة أخرى، إلى تتبّع أعمال الشّخصية الأولى، وهكذا دواليك. وهذا الصّنف من السرد يُطلق عليه تودوروف مصطلح التّناوب Alternance الّذي «يقوم على رواية حكايتيْن تزامنيّاً، بقطع الأولى تارة والثّانية تارة أخرى، لاستئناف إحديْهما في الانقطاع التّالي»[3].

وتطرح أساليب السّرد، هذه، مسألتيّ الرؤية السّرديةِ والصّوت السردي اللّتيْن أفاض البنيويّون في شرحهما وتصنيف مضامينهما تأسيساً على أعمال الشّكلانيّين الروس. وهما مسألتان تحدّدان العلاقة بين الرّاوي والشّخصية داخل السّرد، على الرّغم من أنّ

1– عبد الرّحمن مُنيف: «الباب المفتوح»، مجموعة قصصية، المؤسّسة العربية للدراسات والنّشر، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط. 1، 2006، ص 119.

2– المصدر نفسه، ص 101.

3- Tzvetan Todorov : « Littérature et signification », Larousse, Paris, 1967, p 72.

طوماشفسكي يضيف إلى أطراف التّواصل السردي شخص الكاتب الّذي اجتهدت البنيوية والشّعرية والسّرديّات في إقصائه والتّقليل من شأنه أملاً في التخلّص من سلطة المرجع وأثر الإيديولوجيا اللّذيْن يُحيل إليهما فعل الكتابة الصّادر منه، حتّى إنّ جيرار جينيت يزعم أنّ إيديولوجية الرّاوي لا تمثّل، بالضّرورة، إيديولوجيّة الكاتب. وتتجلّى العلاقة بين الرّاوي والشّخصية، على صعيد إدراك الحكاية، في جملة من الرؤى السرديّة، بتعبير جون بويون وتودوروف، هي: الرّؤية من خلف، والرّؤية مع، والرّؤية من خارج، أو التّبئيرات، بتعبير جينيت، وهي: التّبئير في درجة الصفر، والتّبئير الداخلي، والتّبئير الخارجي.

كما تتمظهر هذه العلاقة بين الكائنَيْن الورقييْن في الكلام المتلفَّظ به، وهو ما يضيف إلى الرواية، تحديداً، خاصية نوعية تمثّل دور المُهيمِنة في جنس الدراما، وهي خاصية التّمثيل الّتي يؤسلب الرّاوي، عبرها، خطابَه كقائم بالحَكي أو قائم بالفعل أو هما معاً ؛ فيقدّمه في شكل خِطاب شخصيّ أو مسرَّد أو معروض أو فوريّ أو منقول. ولهذا، يرى تودوروف أنّ «السّرد، على وجه الخصوص (أي الحضور الحصري لمظهر التّوثيق)، ليس سوى نموذجاً للكتابة لا يمكن أبداً أن يتحقّق كحالة خالِصة. والكتابة الشّفافة، المحدَّدة في درجة الصّفر، لا توجد؛ فالسّرد ليس إلاّ قطباً من بين أُخَر تضطرب فيه صيغة الملفوظ الروائي»[1].

6 – طريقة إدراك الشّخصية:

تتمتّع الشخصيّة بشأن كبير في السّرد؛ فهي بؤرة الحكاية والخطاب معاً، ذلك أنّها مدار الحوافز الّتي تلج إلى النّص من أجل تعيينها وتمييزها سواء كانت هذه الحوافز حركيّة تحيل إلى الأفعال أو ثابتة و/ أو حرّة تحيل إلى الطبع والهوية والفكر. وهي النّواة الّتي تستقطب فعل السّرد الّذي يصوغ الحكاية في حبكة أو خطاب يراعي تميّزَها ذاك؛ فيعيد تنظيم الحكاية بما يلائم تجلّيها نفسياً وعملياً، بل قد تتدخّل هي نفسها في تحديد مسار الحكاية وتشكيل مادتها الكلاميّة إذا أُسندت إليها وظيفة السّرد وأُجريَ الخطاب على لسانها؛ فتقدّم وتؤخّر، وتسرع وتبطئ، وتَعرض وتمثّل، وتسرد وتصف، وتُضمر وتُعرب، وتُجمِل وتُمسرِح، الأفعال والأقوال وفق منظور سرديّ تدرك، من خلاله، عالمها المَتخيَّلَ.

من أجل ذلك كلّه، تُدرَك الشّخصية، في السّرد، بطرائق مختلفة تروم تغريبها عن الكائن الاجتماعي والنفسي الّذي تحيل إليه في الواقع. ويُمكن إجمال هذه الطّرائق الجماليّة في ما يأتي:

أ – إسناد الاسم: إنّ إسناد اسم إلى الشّخصية يُغني عن وصف طبعها؛ فقد يكتفي الكاتب أو الرّاوي بإطلاق اسم علَم على إحدى شخصيّاته؛ فيكون ذلك سبيلاً إلى إدراك

1- المرجع نفسه، ص 83، 84.

طبعها وتوقُّع أفعالها، مثل اسم «طاهر» و«بشير» و«نبيلة». وقد يمنحها اسم علَم ذا مرجعيّة تاريخية لا تخلو من دلالة سيميائيّة، مثل اسم «صلاح الدّين»، أو اسم علَم يحيل إلى الحكاية والسّيرة الشعبية نحو «لونجا» و«الجازية». وإذا أراد إضفاء صفة التّجريد والعموميّة على الشّخصية، فإنّه يقوم بإسناد اسم جنس إليها؛ فالراوي المشارك في قصّة «الباب المفتوح» لا يسمّي أمَّه باسم علم يُعرِّفها ويُخصِّصها، إنّما يسمّيها «أمّي» فقط كيّ ينصرفَ ذهن القارئ أو المرويِّ له إلى إدراك معاني الحب والحنوّ والرّحمة والصّبر الّتي ينضح بها هذا الاسم، وهي معاني تُغنيه، حتماً، عن استظهار طبع الشّخصية، بل إنّه لا يتوقّع منها إلاّ خيراً.

ب – **التّحفيز النّفسي المباشر**: تفترض أفعال الشّخصيّة تبريراً نفسيّاً يضطلع به الوصف في الحكاية، حيث يتمّ تمييز البطل بأسلوب مباشر؛ «أي إنّنا نتلقّى معلومة عن طبعه إمّا من الكاتب، أو الشّخصيات الأخرى، أو منْ وصفٍ ذاتيٍّ (اعترافات) للبطل»[1]. يصف راوي «الباب المفتوح» طبع خاله عبر شهادته الحيّة المُدركة لنفسية الشّخصية قائلاً: «وفي القرية، حيث كنّا نمضي كلّ صيف، بعد انتهاء السّنَة الدراسيّة، كنت أراه كثيراً: كان طويلاً أقرب إلى البياض، نحيف البنية، حتّى إنّ شكله كان يثير في النّفس شعوراً بحساسية لا تتناسب مع الرجال الّذين كنّا نراهم في الحقول أو في المتاجر. كان لا يفعل شيئاً سوى أن يقرأ»[2]. إنّ الشّخصية تصدُر، في أفعالها وأقوالها، عن حساسية مفرطة تجاه النّاس والعالَم، تجعلها لا تقوى إلاّ على ممارسة المطالعة الّتي تزيد من حساسيتها تلك، حتّى إذا عزمت أمرها على الاحتكاك بالواقع من خلال العمل في المحكمة، تفاقم حزنها واشتدّت غربتها.

ج – **التّحفيز النّفسي غير المباشر**: قد يعمد الكاتب أو الرّاوي إلى عرض أفعال الشّخصية دون تبرير طبعها الّذي نستخلصه من تلك الأفعال ومن سيرة البطل وتصرّفاته؛ فالتّحفيز النّفسي، هنا، غير مباشر، بينما يتمّ تحفيز الأفعال بطريقة مباشرة. وهو ما نلمسه في المقطع السّردي الآتي: «كانت القراءة تسلية خالي الوحيدة... ولاَ أذكر أنّي رأيته مع أصدقاء. كان له بعض المعارف، لكنّ الوقت الّذي يقضيه معهم يبدو له مُسئماً؛ فلا يرتاح إلاّ إذا عاد لكتبه وصمته... لم يكن يقرأ كلّ الوقت، فقد راقبته أكثر من مرّة، يطوي الكتاب وتتيه نظراته وهو يحدّق بالجدران أو بدالية العنب، وبعض الأحيان كان يسقط الكتاب من يده؛ فيفيق، وكنت أراه أحياناً يُتمتم بصوت خافت وكأنّه يستعيد أبياتاً من الشّعر، أو يغنّي؛ فإذا عاد إلى الكتاب يقرأ ببطء، حتّى إنّ الصّفحات لا تنقلب إلاّ نادراً»[3].

1- «نظريّة الأدب؛ نصوص الشّكلانيين الروس»، مرجع سابق، ص 293، 294.

2- «الباب المفتوح»، مصدر سابق، ص 116.

3- المصدر نفسه، ص 117.

إنّ الأفعال الّتي تندّ عن الشخصية تشي بقلق وحيرة وجوديّيْن يكتنفان نفسيّةً مثقَلةً بالأحزان والهموم، ممّا يجعل تلك الأفعال نفسَها تفتقر إلى العزم والحرص والمبادرة الّتي تتطلّبها السّردية بوصفها مجموعة من الأعمال تضطلع بها الشّخصية لإحداث حالات وكينونات جديدة؛ فقصّة «الباب المفتوح» تقتفي أخبار بطل ضحية هو خال الراوي؛ ضحيّة حساسيتها ومثاليتها وانكفائها وريبتها وتشاؤمها، وليس أثر بطلٍ باحث يرغَب في تجاوزَ إشكاليته وتحقيق التّوازن الوجداني والفكري. وهو ما دأب الرّاويً على تجسيده من خلال نبذه الأفكار السّوداء الّتي تأكل النّاس والحزن الّذي يقرضهم وسفره بحثاً عن حياة أفضل.

د – طريقة القناع: تستند هذه الطّريقة، الّتي تُعدُّ ضرباً من الأسلوب غير المباشر في تمييز البطل، إلى وصف كلّ ما من شأنه أن يُسعف القارئ أو المرويَّ له في إدراك نفسيّة الشخصية، من قبيل المظهر والثّياب والمسكن والاسم نفسه إذا كان مشحوناً بحمولة كوميدية. وكذا أسلوب الشّخصية في الكلام والموضوعات الّتي تطرقها في المشاهد الحوارية الّتي تجمعها بالشّخصيات الأخرى والمفردات الّتي تستعملها في حديثها؛ فالحوار الّذي يتقاسمه الراوي مع جدّته في «الباب المفتوح» يُظهِر ثقة الرّاوي في نفسه وتصميمه على درء «دودة» الحزن عنه وصرامة الجدّة وخوفها من فقدان حفيدها كما فقدت ابنها.

هـ - الثّبات / التّغير: تتعلّق هذه المقولة بطريقتيْن مختلفتيْن في إدراك طبع الشّخصية البطلة وتفريقه عن طباع الشّخصيات الأخرى؛ فالأولى تعرض طبعاً قارّاً لا يعتوره تبدّل أو تطوّر على امتداد السّرد. وهذا ما لا يُمكن أن يتحقّق في نظر تنيانوف الّذي يعتقد أنّ ليس هناك أبطال ثابتون، بل هناك، فقط، أبطال حركيّون ينتقلون من طور إلى طور، ومن حال إلى حال، ومن كينونة إلى كينونة، كأن يتحوّل الشّرير إلى طيّب، والحليم إلى ساخط، والبخيل إلى سخيّ، والمسالم إلى معتدي. غير أنّ التغيّر الّذي يصيب الشّخصية قد يكون كبيراً أو طفيفاً من السّلب إلى الإيجاب أو العكس، أو في الاتّجاه الواحد؛ أي من السّلب إلى السلب ومن الإيجاب إلى الإيجاب. ذلك ما ينطبق على خال الراوي الّذي يعرف تغيّراً في نفسيّته من السيّئ إلى الأسوأ، في حين يتحوّل طبع أمّه (جدّة الرّاوي) من الخوف إلى الحزن، ومن الشدّة إلى الحدّة، ومن الصّرامة إلى القسوة.

و – الطريقة الانفعاليّة: قد لا تكفي الطّرائق السّابقة (إسناد الاسم، والتّحفيز النّفسي المباشر، والتّحفيز النّفسي غير المباشر، وطريقة القناع، وطريقتا الثّبات والتغيّر) في تمييز طبع الشّخصية وأفعالها حتّى تتبوّأ البطولة، بل يجب على الكاتب أو الرّاوي أن يثير في القارئ أو المرويّ له شعوراً بالتّعاطف أو النّفور تجاه البطل الّذي يَشحنه بحمولة وجدانية تدفع المتلقّي إلى تمييزه عن مجموع الشّخصيات الّتي تربطه بها علاقة رغبة أو جفاء، وعلاقة مساعدة أو معارضة، وعلاقة تكافؤ أو هيمنة، وعلاقة وفاق أو صراع.

غير أنّ هذا التّصنيف لا يخلو من حكم قيمة يركَن، غالباً، إلى خلفية اجتماعية أو أخلاقية أو إيديولوجية؛ فالمتلقّي لا يتورّع عن تصنيف شخصية ما في دائرة الشّخصيات الشريرة والآثمة والمعتدية والعدوانية والعنيفة بمجرّد إطّلاعه على سلوكها «المُنافي» للآداب العامّة، غافلاً أو متغافلاً أنّ ذلك السّلوك «السّمج» إنّما يتأسّس على رؤية جمالية متضمَّنة في العمل الأدبي وليس رؤية للعالم (رؤية إيديولوجية ذات بعد سياسيّ نفعيّ أو سواها من الرؤى للعالم) تجعل من الشّخصية وسيطاً يحمل رسالة في الحياة أو منقذاً يُخلّص الإنسانية من الشّرور والآثام أو بطلاً إيجابياً يحطّم قيود الاستغلال أو بطلاً باحثاً يطمح إلى الاتّصال بموضوع القيمة، وتجعل من الشّخصية الّتي تعارضها، طبعاً وممارسة، بطلاً مضاداً أو سلبياً أو مزيّفاً.

ومن ثمّ، فإنّ القاعدة الأخلاقيّة الّتي يُصنَّف الأبطال، على أساسها، إلى أخيار وأشرار لا توجد إلاّ في الحكايات البدائية والنّصوص ذات الدّعاية الإيديولوجيّة. أمّا السّرد الّذي ينبني على التّغريب، فإنّ القاعدة الّتي تحكم تصنيف كائناته الورقيّة هي القاعدة الجماليّة النّاهضة على الطرائق الأدبية والفنية الّتي تّدرَك بها الشّخصية، حيث يكون التّصنيف نابعاً من الخصائص النّوعية الّتي تسم الشّخصية نحو الاسم والمظهر والثياب والمسكن والطّبع والفعل والقول وثبات النّفسية أو تغيّرها والتّبئير (السّرد الذّاتي والوصف الذّاتي) والبعد الانفعالي. إنّ خال الراوي، في قصّة «الباب المفتوح» مثلاً، بطل ضحيّة، كما أسلفنا القول، من حيث إنّه لا يُبادر بالفعل والقول، إنّما يكتفي بردّ الفعل الّذي ينمّ عن تحوّل مخيف في موقفه من المجتمع كما يمثّله مظهره وسلوكه اللّذان يعبّران عن نفسيّة حساسة جدّاً قد تبعث على الغثيان أو التّعاطف، والاستنكار أو الرأفة.

7 – الزّمن والمكان:

يميّز جينيت، في السّرديّات أو علم السّرد Narratologie، بين نوعيْن من الزّمن؛ زمن الحكاية Histoire أو المحكي Récit (المصطلحان الغربيان استعملهما تودوروف وجينيت، على التّتالي، ويقابلان مصطلح Fable الّذي ترجمه تودوروف عن طوماشفسكي) وزمن الحبكة أو الخطاب؛ فالأوّل؛ أي ديمومة الحكاية أو المحكي، يُقاس بالثّواني والدقائق والساعات والأيّام والليالي والأسابيع والشّهور والسنوات والعقود والقرون والعصور، ويُقاس الثّاني؛ أي طول النّص، بالحروف والكلمات والعبارات والجمل والفقرات والسّطور والصّفحات. وتتبدّى العلاقة بين الزّمنيْن، في السّرد، عبر ثلاثة مظاهر تحدّد انسيابهما المتقاطِع، هي: التّواتر الّذي ينقسم إلى تواتر مفرد وآخر مكرَّر وثالث مؤلَّف، والتّرتيب الّذي يَعيد تنظيم الحكاية تقديماً (السّوابق) وتأخيراً (اللّواحق)، والسّرعة الّتي تتجلّى فيها العلاقة، أكثر، بين الزّمنيْن من خلال الإخفاء والمُجمَل والوقفة والمشهد.

غير أنّ نظرةً فاحصةً في المُنجَز الشّكلاني تمكّننا من تلمُّس بواكير هذا التّصنيف لدى طوماشفسكي الّذي يشير إلى وجود فرقٍ بين زمن الحكاية وزمن السّرد؛ فبينما ينصرف الأوّل إلى الزّمن المُفترَض لجريان الأحداث المعروضة، يتعلّق الثاني بالزّمن الضّروري للقراءة وديمومة العرض اللّتيْن تستجيبان لتصوّرنا لحجم العمل[1]. ويبرز الزّمن الأوّل؛ أي زمن الحكاية (تجب الإيماءة إلى أنّ مصطلح حكاية متشعِّب الاستخدام؛ فهو يقابل مصطلح Fable لدى طوماشفسكي، ومصطلح تودوروف الّذي ذكرناه آنفاً، كما يُطلَق على الجنس الأدبي. وقد اصطنع إبراهيم الخطيب مصطلحاً آخر لترجمة مصطلح طوماشفسكي هو المتن الحكائي في مقابل المبنى الحكائي الّذي ترجم به مصطلح Sujet)، من خلال:

أ – تعيين زمن تدفّق الأحداث بصفة مطلقة، كقول الراوي: «قلت لنفسي وأنا أعبر الزّقاق الّذي يربض بيت جدّي في نهايته: لن أتركها تتحدّث هذه اللّيلة عن الذكريات، سوف أغرقها بالحديث عن الشّجر والحيوانات والأمطار، وسوف أدّعي النّعاس في وقت مبكر، حتّى إذا جاء **الصّباح** تحمّلت كلّ الكلمات الحزينة وهربت بسرعة»[2]. أو تعيينها بصفة نسبيّة تومئ إلى وجود ثغرات زمنيّة في تعاقب السّرد أو تزامنيّته، مثل قول الرّاوي في موضع آخر من القصّة: «رجعت في الصّيف، **بعد سنة** دراسة متعبة، شعرت خلالها أنّ السّفر عذاب، وأنّه مثل النّهر الجاري يجدّد شباب الإنسان ويدفعه نحو الشّلالات الخطرة...، وكنت أحمل معي هدية حاولت أن أختارها بعناية لجدّتي»[3]. ويُسمّي جينيت الصّفة النسبية الّتي يرد بها الحدث بالإخفاء الّذي يعني إسقاط فترة زمنية في الحكاية من الخطاب؛ فقد حذف الرّاوي مدة سنة يُفتَرض أنّها شهدت أحداثاً كثيرة، لكنّه عرضها في بضع كلمات واصفاً إيّاها بصفات توحي بأنّ راهنيتها في السّرد لم تحن بعد أو أنّ عرضها لا يفيد، شيئاً، في بناء الحبكة. وتمثّل نسبيّة زمن الحدث أو الإخفاء، وهو في هذا المثال إخفاء محدَّد، أسرع حركة زمنية توجز الأفعال والأقوال وتكثّفها.

ب – تعيين المدّة الّتي تستغرقها الأحداث بطريقة مباشرة (دام الحوار **ساعتين**)، أو بطريقة غير مباشرة (وصل إلى بيته في **اليوم الثاني**).

ج – تخمين زمنيّة الحدث بالنّظر إلى التقاطع بين طول الخطاب وديمومة الفعل؛ فقد يُسهِب الكاتب أو الرّاوي في عرض حدث يدوم زمناً قصيراً، وقد يوجز في عرض حدث يدوم زمناً طويلاً؛ إذ في الحالَيْن، لا يستطيع القارئ أو المرويّ له أن يحدّد الزّمن الفعلي الّذي يستغرقه الحدث، بل إنّه يحدّده تقريبياً فقط. والصنف الثاني؛ أي إيجاز مدة طويلة

1- «نظرية الأدب؛ نصوص الشّكلانيين الروس»، مرجع سابق، ص 281.

2- «الباب المفتوح»، مصدر سابق، ص 102.

3- المصدر نفسه، ص 124.

خطابياً، هو ما أطلق عليه تودوروف، في مظهر السّرعة، مصطلح المُجمَل Sommaire الّذي ينصرف إلى «سرد عدّة أيّام، وشهور أو سنوات من الوجود في بضع فقرات أو صفحات دون تفصيل الأفعال أو الأقوال»[1].

ومثاله في «الباب المفتوح» قول الرّاوي: «سافر خالي إلى مرسيليا على أمل أن يواصل دراسته، لكنّ الأمور لم تسر على ما يُرام؛ إذ ما كاد يصل إلى مرسيليا حتّى وجد أنّ ذلك الرجل قد توفي، وضاعت بوفاته كلّ الآمال الّتي علّقها على أن يحصل على منحة أو يواصل دراسته. انتهت الأموال الّتي أخذها خلال الشّهور الأولى، وبدأت رسائله لأمّي تأخذ طابعاً يائساً... لم يكن يطلب مالاً. ولم يكن يريد شيئاً. كان يردّد بلا انقطاع قصصاً عن تعاسته وشقائه، وكان يقول كلمات تخيف أمّي... حتّى كان يوماً اشترت أمّي تذكرة سفر بالطّائرة وأرسلتها لمرسيليا على عنوان خالي...»[2].

إنّ الرّاوي، في هذا المقطع السّردي، يُلخِّص توليفة من الأحداث، وهي: «سفر خاله» و«وفاة الرجل الفرنسي» و«ضياع الآمال» و«نفاد المال» و«التّراسل» و«التّعاسة والشّقاء» و«شراء التذكرة»، وما تفترضه من أفعال وأقوال لا يمكن حصرها، ذلك أنّ حدث «السّفر»، مثلاً، يستلزم استعداداً وتحضيراً وتدبيراً وإقناعاً... يُلخّص ذلك كلّه في فقرة واحدة تجعلنا نُحدِّد ديمومة الأحداث، على سبيل التّخمين والتّقريب واستناداً إلى إشارة الرّاوي إلى تاريخ انتحار خاله وهو الاثنين 17 نوفمبر سنة 1960، بشهور هذه السنة أو السنّة الّتي تسبقها، على أكثر تقدير، قبل اليوم الّذي يشهد تخلّص الشخصية من الحياة.

وإذا كان الزّمن ينظّم جريان الحدث، فإنّ المكان يحتضن وقوعه، وهو ما يعني أنّ الزّمن والمكان شرطان رئيسان لقيام السّرد لا يمكن تصوّر حضور أحدهما في غياب الآخر؛ فهما، معاً، يُسهمان في تأطير حركة الشّخصيّة من حيث إجراء أعمالها (أفعالها وأقوالها) في حيّز زمنيٍ وآخر مكاني. وقد أدرك ميخائيل باختين أهميّة العلاقة بين الزّمن والمكان؛ فراح يوظّف مصطلحاً شائعاً في الرّياضيات ونظريّة النسبية لدى ألبير أينشتاين في مقاربة الرّواية، وهو مصطلح الزّمكان أو كرونوتوب Chronotope الّذي يحدّد، واقعيّاً، تمثّلنا للعالم وتصوّرنا له؛ فنحن لا نستطيع أن نفسّر وجودنا إلاّ إذا أدمجنا بين وعينا بالزّمن ووعينا بالمكان. ثمّ، إنّ تحليل الزّمكان أو الكرونوتوب، فنيّاً، يُفضي إلى تصنيف الأعمال الأدبية إلى أجناس وأنواع وأنماط، باعتباره «الصفة المحدّدة للجنس، من وجهة نظر تعامله مع الزّمن أوّلاً، والفضاء ثانياً»[3].

1- Gérard Genette : « Figures III », Seuil, Paris, 1972, p 130.

2- «الباب المفتوح»، مصدر سابق، ص 120، 121.

3- Henri Mitterand : « Zola ; L´histoire et la fiction », P.U.F, Paris, 1990, p 186.

ويكمن الفرق بين هذين المُشكِّلين الرئيسيّن والخاصيتيّن النّوعيتيّن لجنس السّرد عامّة في أنّ الزّمن يوحي بالاستمرار والتّغيّر والتّحوّل، وهو، لذلك، قرين السّرد الّذي يعمل على اقتفائه من خلال عرض الحدث، بينما يوحي المكان بالاستقرار والثّبات والسّكون؛ فيغدو موضوعاً أثيراً للوصف الّذي يقاسمه، بصفته وقفة Pause، سماته تلك؛ فيكشف عن جغرافيته ومعماريته وطوبوغرافيته (الأدبيّة بطبيعة الحال). وبالتّالي، يُحفِّز المكان ولوج الوصف إلى السّرد الّذي تُضاف إليه خاصية نوعية تعمل عمل المُهيمنة في النّصوص الّتي لا تتوفّر فيها الحبكة، نظير الشّعر الغنائي والشّعر الوصفي وقصص الأسفار (أو الرحلات)؛ فيصبح الوصف، من ثمّ، خاصيّة مُهيمِنة لا تقلّ أهمية عن مُهيمنتيّ العرض والتّمثيل.

وينقسم المكان، لدى طوماشفسكي، إلى مكان متحوّل Cinétique يرتبط بانتقال الشخصية من مكان إلى آخر؛ فالأصل في المكان الثّبات، لكنّ انفصال الكائن الورقي عنه واتّصاله بسواهُ يُكسِب المكان صفة التحوّل بالنّظر إلى مجموع الأمكنة الّتي تختلف إليها الشّخصية. ويحيل تحوّل المكان أو التّحول من مكان إلى آخر إلى تحوّل في الزّمن أيضاً، ذلك أنّ خروج الرّاوي من المدينة إلى بلدة «غسرين» يصاحبه تغيّر في الديمومة، وانتقال خاله من البلدة إلى مرسيليا يوازيه تحوّل في الزّمن. أمّا المكان الثّاني فهو المكان الثابت، ذلك الّذي يشهد اجتماع الشّخصيات، ومثاله العوّامة في رواية «ثرثرة فوق النّيل» والفندق في رواية «ميرامار» لنجيب محفوظ.

غير أنّ الثّبات ينصرف إلى خاصية المكان الجغرافية والهندسية والطوبوغرافية، ولا ينصرف إلى ثبات الشّخصية في المكان؛ فذلك يستحيل حقيقة ومجازاً. وعليه، يمكن الحديث عن المكان الحميم أو الأثير الّذي تعيش فيه الشّخصية وتعيشه أكثر من غيره، ويكون، غالباً، مكان الحياة الفرديّة، كما يدعوه هنري ميتران، ذلك الّذي يمتلئ بأعمالها ورغباتها وآلامها وأحلامها، سواء أكان عامّاً نظير البلدة أم خاصّاً نحو بيت الجدّ وغرفة الخال. كذلك، فإنّ ثبات المكان يتعلّق بشكله وحدوده ومعماريّته، ولا يتعلّق بما يحتويه من قيم أصيلة فيه أو دخيلة عليه (وهنا، بالذّات، يتحوّل المكان إلى فضاء)؛ إذ إنّ ضيق الجدّة بالمدينة، في تلك الأيّام الأربعة الّتي قضتها بها، يشي باغترابها عن قيم الزّيف والتّصنّع والأنانية والفردية وحنينها إلى قيم البساطة والعفويّة والكرم والتّضامن، كما أنّ نفور الرّاوي من البلدة ورغبته في السّفر يعبّران عن إرادته في تلافي الحزن الّذي أصبح قيمةً تلازم المكان.

خلاصة

يمكن أن نستنتج، في خاتمة هذه القراءة في أعمال الباحثين الشكلانيّين، ثلاث ملاحظات هامّة، هي:

1 – لم تلق المدرسة الشكلانيّة احتفاءً من لدن الدارسين، في الشّرق والغرب، على الرّغم من أنّ معظم المصطلحات والآليات الإجرائية الّتي نستثمرها في مقاربة السّرد هي من وضعها؛ فقد ألِفْنَا الإحالة إلى رولان بارت وتودوروف وجينيت وكلود بريمون وألجيرداس. جوليان. غريماس وجوزيف كورتيس وفيليب هامون بوصفهم باحثين مبرِّزين يُعتدُّ بآرائهم وتحليلاتهم في معالجة النّص السردي، ونسينا أو تناسيْنا إسهامات الشّكلانيين الرّوس في التّأسيس لمقاربة مختلفة للفنّ والأدب تبتغي العلميّة والموضوعيّة انطلاقاً من بحث الطّرائق الفنيّة والأدبيّة الّتي يسلكها الكاتب في التّعبير عن إدراكه للموضوع ووصولاً إلى استنباط الخصائص النّوعية والمُهيمنات بغرض تصنيف الأدب إلى أجناس وأنواع وأنماط؛ فلم نعد نذكر إيخنباوم وطوماشفسكي وشكلوفسكي وتنيانوف وفينوغرادوف إلاّ نادراً.

ويبقى بروب الاستثناء الوحيد بين هؤلاء جميعاً، وهو الّذي لم يُقدَّر له السّفر خارج روسيا مثل جاكبسون، حيث يثير مُؤلَّفه «مورفولوجية الحكاية» لغطاً كبيراً تمثله تلك المُساجلة بينه وبين كلود ليفي شتراوس، كما يثير نموذجه الوظائفي، المُستنبَط وفق المنهج المورفولوجي، اهتمام عدد من الباحثين الّذين طفقوا يُقلِّبونه على أوْجُهِه؛ فيعمد غريماس، مثلاً، إلى اختزاله وإعادة صياغته لتأليف سيميائيّته السرديّة. وتندرج محاولتنا، هذه، في إطار إنصاف هذه المدرسة وتثمين جهد ممثِّليها وإيقاظ اهتمام الدّارسين بمُنجزاتها الّتي شملت فنون القول والكتابة والتّمثيل والتّصوير والتّشكيل.

2 – إنّ عناية الشّكلانيّين خاصّة (وعلماء النّص عامّة) بمقاربة الحكاية والقصّة والرواية، على وجه الخصوص، تدلّ على أنّ السّرد جنسٌ قائمٌ بذاته وإن كان كلاماً منثوراً؛ فهو يمتاز بالتّغريب، والمُهيمنات (العرض، والتّمثيل، والوصف)، والخصائص النّوعية الّتي تشتغل كطرائق فنيّة وأدبيّة (التّضمين، والتّحفيز، والسرد الذّاتي، والشّخصية، والزّمن، والمكان،...)، وثنائيّة الحكاية (أو المتن الحكائي أو القصّة) والحبكة (أو المبنى الحكائي أو الخطاب). ومن ثمّ، فإنّ «كلّ سرد نثر، ولكن ليس كلّ نثر سرد»، ذلك أنّ بعض الكتابات

النّثريّة تفتقر إلى مقوّمات السّرد وشروطه وإن أخذت طابع الحكاية أو القصّة أو الرواية، من قبيل الحكاية البدائيّة وقصص الأسفار وقصص الأطفال والرّواية الأطروحة؛ فهذه الأنواع النّثرية تعتمد الوضوح والمباشرة والتّقرير والتّسجيل شأنها في ذلك شأن الخطابة والمقالة والرّسالة.

3 – إنّ الغاية من تصنيف الأدب إلى سرد وشعر ودراما باعتماد مفهوم التّغريب وتحليل المُهيمنات والخصائص النوعيّة؛ أي دراسة النّص دراسة داخليّة، لا تنفي عن الشّكلانية تأكيدها على علاقة العمل الأدبيّ بالمجتمع والإيديولوجيا والدّين والتّاريخ، وهي علاقة تتجلّى في مفهوم التّلازم Corrélation لدى تنيانوف ومفهوم التماثل Analogie لدى طوماشفسكي، حتّى إنّ مصطلح التّغريب نفسه يُبطن حضور المحتوى؛ إذ ما معنى أن يُدرك الكاتب الموضوع إدراكاً متفرّداً فيُسقط الألفة عنه إن لم يكن ذلك إشارة واضحة إلى رغبته في الانحراف عن المعنى الحقيقي الّذي يحمله الموضوع إلى معنى أو جملة من المعاني الإيحائية الّتي يتوقّف فهمها على المتلقّي المُطالَب بإدراك الموضوع المُغرَّب؛ أي بإدراك إدراك الكاتب؟!

إلاّ أنّ الشّكلانيين يحرصون على أسبقيّة المقاربة الشّكلانيّة لأيّ مقاربة تروم فهم المحتوى وإدراكه. ذلك ما نُلفيه في مقالة فينوغرادوف الموسومة «في مهام الأسلوبية» الّتي يصف فيها الأسلوبية التّاريخية بأنّها أسلوبية استرجاعيّة وإسقاطيّة وبأنّها قاصرة عن الإحاطة بأسلوبيّة الكاتب ما لم تركَن إلى دراسة إبداعه دراسة وظيفية ومحايثة. وينحو بروب النّحو ذاته حين يشير، في ردّه على اتّهام ليفي شتراوس إيّاه بأنّ دراسته للحكاية شكلانيّة صرْف، إلى أنّ التّحليل الشّكلاني للقواعد والقوانين الشّكلية الّذي اضطلع به في كتابه الأوّل «مورفولوجيّة الحكاية» يُعدّ مقدّمة ضروريّة للتّحليل التاريخي الّذي باشره في كتابه الثّاني «الجذور التّاريخية لحكايات الجنيات»، ومن ثمّ، يُمكن أن يكون النّقد الأدبي مشروع كتاب ثالث.

بنية الموضوعة الأدبيّة
عند بوريس طوماشفسكي

يُعدُّ طوماشفسكي أحد أهمّ أعلام المدرسة الشّكلانية الرّوسية؛ فقد جادت قريحته بمجموعة من المفاهيم والتّصوّرات شكّلت مدماكاً قامت عليه النّظريات البنيوية (بارت) والشّعريةً (تودوروف) والسّيميائية (غريماس). ولعلّ أكثرَ المفاهيم والتّصوّراتِ إثارةً لاهتمام الباحثين مصطلح الموضوعة Thème الّذي يحوي، في تضاعيفه، مصطلحات أخرى تدخل في صميم الدّراسة الشّكلانيّة، نظيرَ ثنائية حكاية / حبكة والتّحفيز والبطل.

1 – الموضوعة والمبدع الضّمني:

تمثّل الموضوعة «مفهوماً كليّاً يُوحِّد المادة الكلامية للعمل»[1]. ولا يتخطّى طوماشفسكي عتبة الجملة في تحديدها، حيث يعتقد أنّ «أثناء السّيرورة الفنية، تندغم الجمل المُفرَدة حسب معانيها؛ فتحقّق نوعاً من البناء تتوحّد فيه بفكرة أو موضوعة مشترَكة، بحيث تؤلّف دلالات العناصر المُفرَدة للعمل وحدةً هي الموضوعة [...] ويُمكننا الحديثُ عن موضوعة العمل كلّه، تماماً كما يُمكننا الحديث عن موضوعة أجزائه»[2]. ويرتبط اكتشافُ موضوعة العمل الأدبيّ، ارتباطاً وثيقاً، بدأب القارئ على تتبُّع مسارات الحدث وتشكُّلات الزّمن وتطوّرات الشّخصية وتحوّلات السّرد من قصٍّ للأفعال إلى عرضٍ للأقوال إلى وصف للذّوات والموجودات، أملاً في تأليف موضوعة تستقطب هذه العناصر والمُؤثّرات جميعهاً. وهو ما يجعل القارئَ مبدعاً ثانياً للعمل بوصفه مُنتجاً للموضوعة من خلال القراءة المُتبصِّرة والعميقة أوّلاً، فإبداء مشاعرَ متمايزة تُجَاهَ الفكرة الّتي يصطفيها الكاتب كالتّعاطف أو النّفور، والإعجاب أو الإنكار، والإكبار أو الاستخفاف ثانياً، ثمّ إصدار حكم قيمةٍ عليها ثالثاً.

2 – مفهومُ الفائدة:

إنّ استقبالَ القارئ للموضوعة الأدبيّة يجعل الكاتبَ يتخيّر الموضوعات الّتي تقضّ مضجع المبدع الضّمني وتُلهب مشاعرَه وتدفعه إلى التّفاعل مع الفكرة والإسهام في إنمائها من خلال إعادة إنتاجها قراءةً وتحليلاً ونقداً. ممّا يُؤهِّل الموضوعة لأن تكون من القضايا الكونيّة

1- COLLECTIF : «Théorie de la littérature ; Textes des formalistes russes », traduit par : Tzvetan Todorov, Seuil, Paris, 1966, p 268.

2- المرجع نفسه، ص 263.

الخالدة في تاريخ الإنسانيّة، مثل موضوعات الحياة والموت، والحب والكراهيّة، والسّلم والحرب. ويعبّر مفهوم الفائدة intérêt عن الوشائج المتينة الّتي تربط بين المبدع الحقيقي (أو الفعلي أو التّاريخي) والمبدع الضّمني الّذي تحضر صورته، باستمرار، في وعي الأوّل؛ فلكيّ يحافظَ العمل على ديمومة مقروئيته، يجب أن يكون مفيداً؛ فأين تَكْمُنُ الفائدة؟

يزعم طوماشفسكي أنّ على الكاتب العناية بخصوصية المرحلة الّتي يؤلّف فيها عملَه بطرح قضايا سياسية واجتماعية واقتصادية وثقافية آنية تشغل بالَ المجتمع وتُلقي بظلالها على الحياة الخاصّة للفرد وتلافي بسط قضايا عارضة تُفقد العمل فائدته. ولا يروم طوماشفسكي بتمثيل الحياة الآنية تصوير الواقع بأسلوب انعَكاسيٍّ مُبتذَل، بل قد يفيد الكاتب من ذاكرة التّاريخ وسحر الأسطورة ليُناظِر بين واقع النّص وواقع الإنسان الّذي ينضح بالصّراع والخلاف والاختلاف والمواجَهة. يقول طوماشفسكي: «نستطيع أن نصف تطوُّر الحكاية كمرور من وضعية لأخرى، حيث تتّسم كلّ وضعية بتعارض المصالح وصراع الشّخصيات. إن تطوُّر الحكاية الجدلي يُماثِل تطوُّر السّيرورة الاجتماعية والتّاريخية الّذي يقدّم كلّ مرحلة تاريخية جديدة كنتيجة لنزاع الطّبقات الاجتماعيّة في مرحلة سابقة، وكساحة تتضارب فيها مصالح المجموعات الاجتماعيّة المُكوِّنة للنّظام الاجتماعيّ القائم في الوقت ذاته»[1].

ومن الموضوعات الّتي تُلحُّ على فكر الكاتب وتمنح العمل فائدةً تلك الّتي تُعالِج قضايا الثّورة والنّضال والحياة الحزبية زمن المدّ التّحرري والحرب الباردة وقضايا العنف والإرهاب والمقاومة وحوار الأديان والحضارات زمن العولَمة.

3 – السّرد والوصف:

وتُترجِم اللّغةُ الموضوعة الأدبيّة عبر صنفيْن من الوحدات اللّسانيّة، يُسمّيها طوماشفسكي حوافز motifs؛ فالصّنف الأوّل يضمّ حوافزَ حركيّة dynamiques تتعلّق بأفعال البطل وأقواله وما يندّ عنها من أحداث. ويضمّ الصّنف الثّاني حوافزَ ثابتة statiques و/ أو حرّة libres تتمثّل في «أوصاف الطّبيعة، والمكان، والوضعية، والشّخصيات وطبائعها»[2]. والمقطع السّردي الآتي يوضّح ذلك: «كان يختلف إلى متجرٍ متواضع ليساعد صاحبَه على ضبط مُحاسبته. تعرّف هناك على ليلي يوهانسن، فتاة سويدية قَريبة العهد بالبلد وبالمدينة. كانت فقيرةً، يتيمةً، خجولةً، لكنّها بدت له كنوّارة الشّمس، تتدفّق منها جداولُ من اللّبن والعسل. وقع عليها بصرُه ولم يرتفع. تابعها، طاردها، ضايقها، حاصرها حتّى نزلت عند

1- المرجع نفسه، ص 273.

2- المرجع نفسه، ص 272.

رغبته ورضيَت به زوجاً؛ إذ لم يُكلِّمها من أوّل وهلة في شيء سوى الزّواج. كان القرانُ بتلك الفتاة النيِّرة الباهرة تتمّةً لما قام به والده من اختزال اسمه العائلي. اشترطت عليه ليلي أن يتمّ الزّواج في كنيسة لوثرية، أيّاً كانت، حتّى لو اقتضى الأمر السّفر إلى منطقة البحيرات؛ فوافق دون تردّد، ولو طالبتْه بالتّخلّي عن كاثوليكيته لفعل، لكنْ لم يكنْ ذلك من عُرْف السّويديّين ولا الأميركيّين»[1].

إنّ تضافر السّرد والوصف، في هذا المقطع، يؤلّف موضوعة «المُثاقَفة» الّتي تُجسّدها شخصية فراد بالمر ذات الأصل الإيطالي والحالمة، كأبيها، بالمال والشّهرة والثّقافة وشخصية ليلي يوهانسن الّتي تأبى التّفريط في ميزتها الطّائفية في مجتمعٍ يؤمِن بالتّمازُج العِرقي والتّلاقح الثّقافي كالمجتمع الأمريكي.

4 – مبدأ التّغريب:

ويُشدّد طوماشفسكي، في الوقت عينه، على ضرورة أن يُبرَّرَ انتخابُ الموضوعات الواقعيّة جمالياً. ويروم بالتّحفيز الجماليّ أن يتّصف التّحفيز الواقعيّ؛ أي مجموع الوقائع الخارجة عن الأدب، «بجدّته وتفرّده، بحيث لا يتنافر مع المُكوِّنات الأخرى للعمل الأدبي»[2]. ويُعدُّ التّغريب défamiliarisation أحد أشكال التّحفيز الجمالي؛ فبواسطته تُبرَّر الأشياء المألوفة بإسقاطها على وعي شخصيةٍ تجهلها، كأن يسرد الرّاوي الأحداث ويصف المشاهد عبر شخصيّة افتراضيّة psyché hypothétique لإنسانٍ يتحوّل إلى حيوانٍ في نصّ «الحمار الذّهبي» للوكيوس أبوليوس، حيث «تتناغم السّخريةً والاستعراضية الفكاهية والهزلية الماجنة والنّكات الخلقية والهجائية اللاّذعة. إضافةً إلى مراعاة الحالات الوجدانية المتّصلة بالمواقف المختلفة لشخصيّاتها الفاعِلة»[3].

ويتبيّن من هذا كلّه أنّ طوماشفسكي يُقرُّ بوجود علاقة جدليّة بين الأدب والواقع، وبأهمية أن يتناولَ الكاتب موضوعات آنيةً تعرضَ مُشْكلات الإنسان الاجتماعيّة والتّاريخيّة. الأمر الّذي يعني أنّ الشكلانيّين الرّوس، على الرّغمَ من احتفائهم بالشّكل، لم ينفوا العلاقة بين الأدب والأيديولوجيا كما يحسَب أغلب النّقاد والدّارسين، بل إنّهم أشاروا إلى حضور هذه العلاقة من خلال اللّفظ مع احتفاظ الأدب بسمته اللّسانية كما يزعم تنيانوف[4]. لكنّ شططهم في الإعلاء من شأن السّمة اللسانيّة للأدب عجّل بأفول المدرسة في زمن علا فيه

1- عبد الله العروي: «الآفة»، المركز الثّقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، ط. 1، 2006، ص 80.
2- «نظريّة الأدب؛ نصوص الشّكلانيّين الروس»، مرجع سابق، ص 290.
3- من مقدّمة أبي العيد دودو لترجمة نصّ «الحمار الذّهبي». يُنظَر: لوكيوس أبوليوس: «الحمار الذّهبي»، ترجمة: أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف، الجزائر، د. ط، 2001، ص 28.
4- «نظرية الأدب؛ نصوص الشّكلانيّين الروس»، مرجع سابق، ص 131.

صوت الأيديولوجيا؛ فآثر بعضهم الهجرة إلى الخارج مثل جاكبسون، وعاد بعضهم إلى الكتابة التّاريخية مثل بروب، وارتأى بعضهم التّأليف باسم مستعار مثل ميخائيل باختين الّذي جمع بين الدراستيْن الشّكلانية والماركسيّة.

النحو السّردي
من الجملة إلى الخطاب

حاولت تيّارات المدرسة البنيويّة، من مورفولوجيا وشكلانية وشعرية، تخليص النّص الأدبي من سلطة المرجع الّتي تتمثّل في صراع الأيديولوجيات واختلاف رؤى العالَم، ومُقارَبته من وجهة جمالية خالصة، بحجّة أنّه بنية لسانيّة، قبل كلّ شيء، تمنح أنساقه الصّوتية والمعجميةً والتّركيبية والدّلالية إمكانات متعدّدة لتشريح النّص وإعادة إنتاجه بدل ليِّ عُنقه وانتقاء المعنى. من أجل ذلك، نظر الدّارسُ البنيويُّ إلى المحكيّ كجملة من الحالات والتّحوّلات المُتسلسلة تسلسلاً منطقياً، يصوغها الخطاب في جمل نحوية تُمثّل توازناً أو اختلالاً، وجمل نحوية أخرى تمثّل الانتقال من الاختلال إلى التّوازن أو العكس، حيث تنهض الأولى بتعريف الشّخصية ووصف مزاجها وبيئتها ونظرتها للوجود، وتضطلع الثّانية بتحديد الفعل الّذي تبتغي به الشّخصية تحقيق رغبة ذاتية أو جماعية أو هما معاً. ومن ثمّ، شرع الدّارس البنيويّ يستلهمُ «النّموذج اللّساني الّذي يتعامَل مع موضوعه بوصفه وحدة مُكوَّنة من أجزاء بينها علاقة وظيفيّة قابلة للكشف، وتتموضع على قاعدتيْن: قاعدة خطيّة تركيبية، وقاعدة خلافيّة عمودية تدلّ على الاختيار المُمكِن»[1].

1 – الوظيفة والإسناد:

اهتمّ علماء الفولكلور الرّوس بدراسة أصول الحكاية وربطوها بالسّياق الاجتماعيّ الّذي نشأت فيه، بشكل جعل هذا الضّرب من الدّراسة، الّذي ينحو نحواً تاريخيّاً، يُغيِّبُ أدبية النّص القائمة على جملة من الخصائص والسِّمات الجماليّة المميِّزة للأجناس والأنواع الأدبيّة. وكان من نتائج مثل هذه الدّراسات التّاريخية أن صنّف أصحابُها الحكاية إلى حكاية أخلاقيّة وأخرى خرافيّة وثالثة حيوانيّة؛ تصنيف لا يُراعي بنية كلّ حكاية ومُشَكِّلاتها المحايثة؛ فقد يضطلع الحيوان بدور فاعل في الحكاية الخرافية، وقد تجسِّد هذه فكرة أخلاقية، وقد تكون تلك رمزاً يمثِّله حيوانٌ في الحكاية الحيوانيّة.

على هذا الأساس، ينصرف بروب، وهو أحد أقطاب المدرسة الشّكلانية، إلى مُقاربة نوع قصصيّ شعبيّ على أسس بنيويّة تردّ الاعتبار لجماليّة النّص الأدبيّ الّتي حُيِّدت في الدّراسات الماركسية أو ما يُدعى بسوسيولوجيا المضامين؛ فهو يرى أنّ «الدّراسة البنيوية لمظاهر الحكاية كلّها هي الشّرط الضروريّ لدراستها تاريخياً. ودراسة القوانين الشكليّة

1– محمّد الدغمومي: «نقد النّقد وتنظير النّقد العربي المعاصر»، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرّباط، د. ط، 1999، ص 207.

تُحدِّد، سلفاً، دراسة القوانينِ التّاريخية»[1]. وهو يقارن، في ذلك، بين مقارَبة الحكاية ومقارَبة اللّغة؛ فيتساءل قائلاً: «هل يُمكننا الحديث عن حياة لغة ما دون معرفة أجزاء الخطاب؛ أي إحدى مجموعات الكلمات المنظَّمة بحسب قوانين تَحوّلاتها»[2]. ومن ثمّ، يعتقد بروب أنّ الحكاية نظيرَ اللّغة نظام ماديّ محسوس نقرأه أو نسمعه، أمّا قواعدها فهي مضمَرة بشكلٍ يدعو إلى الاستجلاء والاستقصاء.

ويُعرِّف بروب المنهج الّذي يتبنّاه بأنّه منهجٌ مورفولوجيٌّ morphologie لا يتجاوز سطح النصّ إلى عمقه؛ فهو منهجٌ يروم تصنيف الحكاية بحسب سماتها البنيويّة لا بحسب موضوعاتها كما تفعلُ الدّراسات التاريخيّة، وذلك بـ:

1 – عزل العناصر المُؤلِّفة للحكاية،

2 – دراسة العلاقة بين الأجزاء والكلّ،

3 – مقارنة الحكايات وفقاً للعناصر الّتي تُشكّلها لإظهار التّشابه similitude بينها.

ويعتمد بروب، في مقارَبته المورفولوجيّة، على متنٍ corpus يتكوّن من مائة (100) حكاية روسيّة يَقتطعُه من تصنيف أفاناسييف afanassiev للحكاياتِ الشعبيّة، وهي الحكايات المرقَّمة من 50 إلى 151 الّتي تُشكِّل، في نظره، نوعاً حكائيّاً قائماً بذاته.

ويستنبط بروب، بعد تحليله للحكايات موضوع الدراسة، أنّ النّصوص تنطوي على وحدات لسانيّة ثابتة وأخرى متغيِّرة؛ فأمّا الوحدات الثّابتة فهي تلك الّتي تدلّ على الفعل، وعددها إحدى وثلاثون وحدة، تتعاقب زمنياً وسببيّاً، لا تحضُر كاملةً في الحكاية الواحدة، وحضور بعضِها يخضع للتّرتيب. يسمّي بروب الوحدة الثّابتة الوظيفة fonction، ويُعرِّفها بقوله: «نرومَ بالوظيفة فعل الشخصيّة مُعرَّفاً من حيث دلالتُه في سيرورة الحكاية»[3]. والوظائف هي: 1 – رحيل 2 – منع 3 – خرق 4 – استخبار 5 – إطّلاع 6 – خداع 7 – تواطؤ 8 أ – إساءة 8 ب – افتقار 9 – وساطة 10 – بداية الفعل المُضاد 11 – انطلاق 12 – وظيفة المانح الأولى 13 – ردّ فعل البطل 14 – تسلُّم الأداة السحريّة 15 – انتقال بين مملكتَيْن بصحبة دليل 16 – صراع 17 – علامة 18 – انتصار 19 – إصلاح 20 – رجوع 21 – مطاردة 22 – إغاثة 23 – الوصول خفية 24 – إدّعاءات كاذبة 25 – مهمّة صعبة 26 – مهمّة مُنجَزة 27 – تعرُّف 28 – اكتشاف 29– تجلّي 30 – عقاب 31 – زواج.

1- Vladimir Propp : «Morphologie du conte», Seuil, Paris, 1970, p 25.

2- المرجع نفسه، ص 26.

3- المرجع نفسه، ص 31.

أمّا الوحدات اللسانيّة المتغيِّرة فعددها غير محدود، لأنّها تختلف من حكاية إلى أخرى، وتشمل الاسم الّذي تحمله الشخصيّة، والسّمات الجسديّة والنفسيّة الّتي تتّصف بها، والوسيلة الّتي تتوسّل بها الفعل، وكذا الطّريقة الّتي تسلكها في إنجاز الوظيفة. ويُسمّي بروب الوحدة اللّسانية المتغيِّرة الإسناد attribut.

وليست وحدتا الوظيفة والإسناد سوى ترجمة سرديّة لمقولة المُسنَد والمُسنَد إليه في النّحو الكوني grammaire universelle أو مقولة العمدة في النّحو العربي، تلك الّتي تتألّف من الفعل والفاعل في الجملة الفعلية والمبتدأ والخبر في الجملة الاسمية؛ فالمسنَد هو إمّا وظيفة أو صفة، والمُسنَد إليه هو الشّخصية في الحكاية. ومع ذلك، تبقى الوظيفة الباعث على الحركة السّرديّة من خلال الانتقال من حدث إلى آخر ومن وضعيّة إلى أخرى من جهة، والسّمة المُميِّزة لكلّ شخصية؛ إذ على أساس الفعل المُقترَف، تُصنَّف الشّخصيات الموجودة في عالم الحكاية، من جهة أخرى. وهذه الشّخصيات أو الأدوار هي: المعتدي (أو الشّرير)، والواهب (أو المُموِّن)، والمساعد، والأميرة (الشّخصية موضوع البحث) وأبوها، والباعث، والبطل المزيّف، والبطل الّذي ينقسم إلى بطل باحث يُبادر بالفعل؛ فيُصلح الإساءة أو يسدّ الافتقار، وبطل ضحيّة يقع عليه فعل الآخر. وعلى ضوء مصطلحَي الوظيفة والإسناد ودور الشّخصيّة في مسرح الأحداث، يستخلص بروب أنّ الحكايات المدروسة تُشكِّل نوعاً أدبياً متميِّزاً هو الحكاية الخرافية conte merveilleux.

2 – الصّيغة النّحوية والصّيغة السّردية:

إنّ مُقارَبة بروب للحكاية الخرافية مُقارَبةٌ هيكليةٌ لا تنفذ إلى المعاني الحقيقية أو الإيحائية للوحدة اللّسانية. ولهذا السّبب، يندرج جهده في سياق البحث المورفولوجي الّذي يقوم على مبدأ الاهتمام بجمالية المبنى فقط، من دون الالتفات إلى الأدبيّة الّتي يحتفي بها الشّكلانيّون قولاً لا فعلاً. ويُراد بالأدبيّة أنّ اللّغة الّتي يُكتَب بها العمل الأدبي تختلف عن لغة الحديث اليومي، من حيث تغريبُها لمدلولات الدّوال والانزياح عن مألوف التّفاعل اللّساني، ممّا يحثّ المتلقّي، وقَبْلَه الباث (أي الكاتب)، على إدراك الأشياء لا على معرفتها، ذلك أنّ المعرفة واحدةٌ نظراً لتقريريّة اللّغة الطّبيعية، والإدراك متعدِّدٌ ومتنوِّعٌ بفضل رمزيّة اللّغة الأدبية وإيحائيّتها. وفي هذا الشّأن، يقول فيكتور شكلوفسكي: «إنّ غرض الفنّ هو نقلُ الإحساس بالأشياء كما تُدرَك وليس كما تُعرَف، وتقنية الفنّ هي إسقاط الألفة عن الأشياء أو تغريبها، وجعل الأشكال صعبةً، وزيادة صعوبة فعل الإدراك ومداه، لأنّ عملية الإدراك غاية جمالية في ذاتها ولا بدّ من إطالة أمدها؛ فالفنّ طريقة لممارسة تجربة فنيّة الموضوع، أمّا الموضوع ذاته فليس له أهميّة»[1].

1– رامان سلدن: «النّظرية الأدبية المعاصرة»، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء، القاهرة، د. ط، 1998، ص 29، 30.

ولم يُرِدْ تودوروف بمصطلح الشّعرية poétique، وهي مفردةٌ تُرادفُ الأدبية، دراسة الشّعر، بل الشّاعرية؛ بمعنى إنّ الشّعرية تتّخذ من تحليل الأشكال الأدَبية المُتحقِّقة مطيّةً لتحليل الأشكال الأدبية الخفيّة والمُضمَرة[1]. ومن ثمّ، فإنّ هدف الشّعرية ليس تأويل النّص من وجهة تاريخية أو اجتماعية أو نفسية ولا إصدار حكم قيمة على كاتبه، وهو حكمٌ إيديولوجيٌّ غالباً، إنّما بحث المُشكّلات القاعدية الّتي يركَن إليها ذلك النّص. ولكنْ، ما هي الأدوات والآليات الّتي تُمكِّن الدّارس من تحليل القوانين المُحايِثة الّتي تنتظِم خطاب المحكيّ خاصّةً؟

يعتقد تودوروف أنّ الدّرس اللّساني يوفّر عدداً من الأدوات الإجرائية الكفيلة بتشكيل نظرية مُتكاملة حول المحكيّ كنشاط رمزيٍّ لم يلقَ عنايةً من لدن الباحثين عدا سيغموند فرويد الّذي عَكف على دراسة لغة الهَذيان. كما تسمح دراسة السّرد، من جهتها، بسدّ ثغرات التّحليل اللّساني للّغة الطّبيعية الّذي يشهد نمواً مطرداً وثراءً معرفياً[2]؛ فالدّارس لشعرية المحكي، وهو يحلّل العالَم المُتخيَّل الّذي تضطرب فيه الشّخصيات والأحداث، لا بدّ أن يُميِّز داخل المفردة بين التّسمية dénomination والوصف description اللّذيْن يتجليّان، أكثر، في المحكيّ خلافاً للّغة، خاصّةً إذا كانت المفردة اسم جنس يدلّ على «مدلول واحد، لفرد واحد، ولكنّ هذا الفرد شائع، له نظائر وأشباه كثيرة قد تبلُغ الآلاف... ويصلح كلٌّ منها أن يكون هو المقصود، وليس بعضُها أوْلَى من بعض في ذلك»[3]، نظير مُفرَدة «شيخ» الّتي تعيّن شخصاً مُحدَّداً لا يُعرَف اسمُه على وجه الدّقّة وتسمُه بسمات مُحدَّدة نحو الكبَر والوهَن والرّشاد والسّداد في الآن نفسه؛ فالتّسمية تحيل إلَى الذّات، والوصفً يحيل إلَى الإسناد. وعلى هذا الأساس، «تفيد أسَماء العلم، والضّمائر (المُنفصلة، والأسماء الموصولة، ...) وأداة التّعريف التّسمية قبل كلّ شيء، في حين يكون اسم الجَنس، والفعل، والنّعت، والحال وصفياً على وجه الخصوص»[4].

ولكنْ، قد يصبح اسم الجنس اسم علم يدلّ على شخص بعينه. وهذه حال المُفرَدة السّابقة الّتي تشيع كاسم أو لقب في الجزائر على الأقلّ. وبدوره، قد يصبح اسم العلم اسم جنس ينصرف إلى العموميّة والإطلاق، من قبيل «أمين» و«صالح» و«كريمة» الّتي تغدو أسماءَ يتقاسمُها كلّ من يحمل ميزات الأمانة والصّلاح والكَرَم. من هنا، فإنّ أسماءَ العلم العربية جميعَها، تقريباً، تنطوي على تعريف ووصف شأنها شأن أسماء الجنس. وينفرد المحكي، بوصفه تغريباً للواقع، بممارسة لعبة الأسمَاء، حين يُضفي على اسميّ الجنس

1- Tzvetan Todorov : «Poétique de la prose», Seuil, Paris, 1971, p 46.

2- المرجع نفسه، ص 119.

3- عباس حسن: «النّحو الوافي»، ج. 1، دار المعارف، القاهرة، ط. 15، د. ت، ص 287.

4- تزفيتان تودوروف، المرجع السّابق، ص 120.

والعلَمِ بعداً رمزيّاً يختلف تبعاً لنسق النّص ومقاصد الكاتب والخلفيّة الثقافية للقارئ؛ فكثيراً ما يعمد نجيب محفوظ، مثلاً، إلى التّأليف بين المدلولات الوضعية والمدلولات الإيحائية لأسماء الشّخصيات، حيث يضيف إلى مجموع سيماتها sèmes المعجمية سيمات سياقية محايدة أو ساخرة؛ فاسمُ «حميدة» «مُشتقٌّ من الحمد الّذي هو الثّناء [...] ولكنّ هذا الاسمَ العربيَّ الجميلَ جُرِّدت منه الفتاة حين فرّت مع عشيقها فرج إبراهيم فتحوّل إلى «تيتي». وعلى الرّغم من إعجاب صاحبها بهذا الاسم الجديد الّذي أطلقه عليها، إلاّ أنّه، حقيقةً، من أسماء الخنافس، ولا يدلّ إلاّ على تَميُّع ورعونة ورطانة»[1].

ويتمتّع الوصف والتّسمية، كقسميْن رئيسيْن من أقسام الخطاب، بخصائص تُمثّلها الفئات النّحوية الثّانوية، مثل المظهر (الفعل التّام والفعل النّاسخ)، والشّكل (المُجرَّد والمزيد، والمعلوم والمجهول)، والصّيغة (الماضي، والحال، والاستقبال). ولعلّ أهمّ هذه الفئات الصّيغةُ الّتي تتضمّن، في النّحو العربي، المفاهيم الأخرى؛ فهي تعبّر عن «معنى نُدرِكهَ بالعقل [...] ويُسمّى: «الحدث»... وزمن حصل فيه ذلك المعنى»[2] من جهة، والمظهر والشّكل من جهة أخرى، كقول عباس حسن عن أفعال الرّجاء: «هي أفعال ماضيةً في لفظها، جامدة الصّيغة [يقصد المظهر]. والأغلب أنّها ناسِخةٌ ترفع الاسم وتنصب الخبر، بشرط أن يكونا صالحيْن لدخول النّواسِخ»[3].

وبغضّ النّظر عن جريان مصطلح الصّيغة مجرى التّكثيف في النّحو العربي ومجرى التّفصيل في النّحو الفرنسي الّذي يحرص على التّفريق بين ما هو تركيبي وما هو دلالي، فإنّه يعبّر عن حدث مُنْجَز إذا وقع في الماضي، أو حدث سيُنْجَز إذا أفاد الحال والاستقبال؛ فالأوّل مُتحقِّقٌ وظَاهِرٌ، والثّاني مُضْمَرٌ يشي بِغايةٍ تبتغي الذّات تحقيقها في المستقبل القريب أو البعيد. وتأسيساً على هذا، يحاول تودوروف بحثَ الصّيغ modes الخاصّة بقصص «الديكاميرون» لبوكاتش الّتي تتوزّع، في نظره، على مجموعتيْن متمايزتيْن، هما: صيغ الإرادة volonté وصيغ الافتراض hypothèse.

2 – 1 – صيغ الإرادة:

تنهض على جملة واحدة فقط، وتشمل صيغتيّ الإلزام obligatif والتّفضيل optatif؛ فالصّيغة الأولى تدلّ على إرادة اجتماعيّة تفرض سلطانها على الشّخصية من خلال العادات والأعراف والطّقوس... وهي إرادة جبريّة وغير مُعلَنة، حيث «إنّ العقاب، في

1- عبد الملك مرتاض: تحليل الخطاب السّردي؛ مُعالَجة تفكيكية سيميائية مُركَّبة لرواية (زقاق المدق)»، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د. ط، 1995، ص 129.
2- عباس حسن، المرجع السّابق، ص 46.
3- المرجع نفسه، ص 622.

الديكاميرون، يجب أن يكون مكتوباً بصيغة إلزامية: إنّه نتيجةٌ مباشرةٌ لقوانين المجتمع وهو حاضرٌ حتّى وإن لم يحدث»[1]. أمّا الصّيغة الثانية فتتمّ عن رغبات الشّخصية في تحقيق مآربها الخاصّة. ويُعتبَر العزوف renoncement أحد أشكال الصّيغة التّفضيلية؛ إذ تؤكّد الشّخصية أمنيةً ما ثمّ تُنكرها، كأن يتنازلَ عايد عن رغبته في الاقتران بالجازية بعدما يُدرِك أنّها «حلم، والأحلام لَا تتحقّق لكلّ النّاس!»[2].

2 – 2 – صيغ الافتراض:

تنهض على جملتيْن اثنتيْن تربطهما علاقةُ استلزام، وتشمل صيغتيِ الشّرط conditionnel والتّنبّؤ prédictif. إنّ الذّات المُمتحنة هي نفسها الذّات الّتي تُنجز فعلاً يتوقّف على نجاح الذّات المُمْتحَنة في تنفيذ الشّرط، مثَل قول أوتونبشتم لجلجامش: «لَكيْ تنالَ الحياةَ الّتي تبغي؟ تعال أمتحنك: لا تنم ستّة أيّام وسبع أمسيّات»[3]. في حين، تختلف الذّات المُتنبِّئة عن الذّات الّتي يُحتمَل أن تحقّق التّنبّؤ في الصّيغة الثّانية، حيث تتوقّع إحدى شخصيات الديكاميرون أنّه إذا شقّت على شخصيّة أخرى، فستمنحها المال.

وبهذا الشّكل، تُطابق ثنائية تفضيل / شرط بين ذات التّلفّظ وذات الملفوظ؛ إذ تختبر الأنا كفاءتها وتُعَرب عن تميّزها. أمّا ثنائية إلزام / تنبّؤ فتُباعد بين الذّاتيْن، وتجسّد قوانين اجتماعية لَا تقوى الشّخصية على دفعها. وهنا، يحصل الفرق بين الصّيغة النّحوية والصّيغة السّردية الّتي تُخفي ثنائية دلالية هي حضور / غياب الإرادة[4].

3 – الشّخص النّفسي والشّخصية اللّسانية:

لم تتبلور البنيويّة كمنهج في النّقد الأدبي سوى مع بارت الّذي جمع بين قراءة النّص وقراءة الصّورة من خلالً «تحليل عيِّنات من الصّور الدّعائية تحليلاً سار فيه على هدى منهج سيميولوجيٍّ، بحيث قدّم في هذا التّحليل مجموع العناصر الأوّلية الّتي اتُّخذت، فيما بعدُ، أسساً لهذا العلم»[5]. وإذا كان بارت قد ميّز بين السّيميولوجيا واللّسانيَات ونادى بضرورة احتواء الثّانية للأولى باعتبار أنّ دراسة الأنظمة الدّلالية اللّسانية وغير اللّسانية تستمدّ مقولاتها وتصوّراتها وأدواتها الإجرائيّة من مناهج التّحليل اللّساني، فإنّ مفهومَ

1- تزفيتان تودوروف، المرجع السّابق، ص 125.

2- عبد الحميد بن هدوقة: «الجازية والدّراويش»، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د. ط، 1983، ص 221.

3- طه باقر: «ملحمة جلجامش»، وزارة الثّقافة والإعلام، بغداد، د. ط، 1980، ص 162.

4- تزفيتان تودوروف، المرجع السّابق، ص 125.

5- محمّد السرغيني: «محاضرات في السّيميولوجيا»، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، ط. 1، 1987، ص 8، 9.

البنيوية ظلّ هاجساً يؤرّقه لطبيعته السوسيولوجية. يقول بارت: «... فعلى صعيد البنيوية الفرنسية، توجد خلافات إيديولوجية عميقة بين مختلف مُمثّليها الّذين يوضَعون بأجمعهم في سلّة بنيوية واحدة، مثلاً بين ليفي ستروس ودريدا ولاكان وألتوسير؛ فتوجد بالنّتيجة انقسامية بنيوية. وإذا كان من اللاّزم موقعتها (وهذا ليس من غرضي هنا)، فإنّها ستتبلور، فيما أعتقد، حول مفهوم «العلم»»[1]. وهو المفهومُ ذاتُه الّذي خَلُصَ إليه ليفي شتراوس، حين انطلق يبحث عن وسيلةٍ تُخلّص قناعته العلمية من الحمولة الإيديولوجية الّتي ينضح بها مصطلح البنيوية.

وقد عُنِيَ بارت بتحليل الشّخصية بوصفها مدماك النّص السّردي، حيث ترسّخ لديْه، من خلالَ اطّلاعه على أعمال طوماشفسكي وبروب وتودوروف وبريمون وغريماس، أنّ المُقارَبة البنيوية لا تنظر إلى الشّخصية على أنّها فردٌ أو كائنٌ نفسيٌّ، بل على أنّها جوهرٌ ومشاركٌ في أحداث المحكي حتّى وإن كانت ثانوية. وحين يلتمِس بارت العونَ من اللّسانيات لتعريف الشّخصية، يُلفيها «تتوقّف عند حدود الجملة، من حيث هي الوحدةُ الأخيرةُ الّتي يُمكن لعالم اللّسانيات أن يُباشِرها. وفيما وراء الجملة، لا تعود البنية تَابعةً للّسانيات، بل للسانياتَ ثانية، عَبْر – لسانيَة، هي موقع تحليل السّرد: بعد الجملة، هناك حيث تتضامُّ عدّة جمل. ماذا يحدث حينئذ؟»[2]. يحدث تماثل بين الجملة والخطاب الّذي يمتلك وحدات وقواعد وتراكيب تؤهّله لأن يكّون موضوع لسانيّات جديدة هي لسانيات الخطاب[3].

ويستعين بارت بلسانيات الجملة القائمة ولسانيات الخطاب المُمكنة، تلك الّتي يعمل إميل بنفنست على تشييد صرحها، لتحديد مفهوم الشّخصية مستثمِراً، في الآن نفسه، ثنائية بروب حول الوظيفة والإسناد؛ فيذهب إلى أنّ الفن لا يعرف الاعتباطية أو الفوضى؛ فهو نظام أصيل لا توجد فيه وحدة ضائعة، وأنّ الأشياء والمواضيع والتّفاصيل والحركات والسَّكَنات، على الرّغم من بساطتها أو تفاهتها، لها وظيفةٌ محدَّدةٌ في المحكي. ومن أجل تعيينها، يجب الإمعانُ في السّمة الوظيفية للمقاطع الّتي نضطلع بتحليلها؛ فقد يحصل أن تُقدَّم الوظيفة عبر وحدات أكبرَ من الجملة، نحو مجموعة من الجمل تختلف في الطّول قد تصل إلى حجم المُؤلَّف كلّه، أو من خلال وحدات أصغرَ من الجملة، مثل المفردة أو العبارة. إنّ مُفرَدة «دائرة» في المقطع السّردي الآتي: «كانت الدّائرة تتّسع وتضيق. والأصوات تغطس وتطفو والطّبول ترعد وتُزمجِر. والزّين واقفٌ في مكانه في قلب الدّائرة بقامته الطّويلة

1- رولان بارت: «التّحليل النصّي؛ تطبيقات على نصوص من التّوراة والإنجيل والقصّة القصيرة»، ترجمة وتقديم: عبد الكبير الشّرقاوي، دار التّكوين للتّأليف والتّرجمة والنّشر، دمشق، منشورات الزّمن، الرّباط، د. ط، 2009، ص 25.

2- المرجع نفسه، ص 26.

3- COLLECTIF : «L'Analyse structurale du récit», Communications 8, Seuil, Paris, 1981, p 10.

وجسمه النّحيف؛ فكأنّه صاري المركَب»[1]، لا يُقصَد بها الشّكل الهندسيّ المعهود، بل التّعظيم والتّقديس اللّذيْن يحفّان بشخصية الزّين؛ فلا يُرامُ بالوحدة السّردية، هنا، الوحدة اللّسانية؛ أي المفردة، إنّما قيمتها الإيحائية فحسب. وسواء أكانت الوحدة الوظيفية محتواةً في مُفرَدةٍ أم عبارةٍ أم جملةٍ أم مقطعٍ، فإنّها تظلّ منتميةً إلى الخطاب.

وتنقسم الوحدات الوظيفيّة إلى صنفيْن اثنيْن؛ صنف خاصّ بالوحدات التّوزيعية distributionnelles، وصنف خاصّ بالوحدات الاندماجية intégratives؛ فأمّا الأولى فيُسمِّيها بارت الوظائف fonctions مثل ما هي مُعرّفةٌ عند بروب، حيث يُفضي الفعل إلى فعل آخر. وأمّا الثّانية فيدعوها بالقرائن indices، وتتعلّق بـ«أوصاف الشّخصيات، والمعلومات الخاصّة بهويّاتها، ومُؤشِّرات بيئاتها»[2]. ومن شأن هذا التّقسيم أن يسمح للدّارس بتصنيف المحكيّات؛ فهناك محكيّات تعتمد على الوظائف، من قبيل الحكايات الشّعبية، وهناك محكيّات تعتمد على القرائن، نظيرَ الرّوايات النّفسية («التّربية العاطفية» لغوستاف فلوبير، و«السّراب» لنجيب محفوظ).

ويزعم بارت أنّ الوظائف لا تمتلك الأهميّة نفسَها؛ فقد نعثر على وظائف رئيسة cardinale تتّصف بالتّعاقب الزّمني والسّببي، وتمثّل اللّحظات الحرجة في المحكي، ممّا يؤدّي إلى توليد المعنى. وقد نعثر، إلى جانبها، على وظائف مُحفِّزة catalyse تنهض بوظيفة اتّصالية بين الرّاوي والمرويّ له وتُسهِم في فهم المعنى. والملفوظ السّردي الآتي يُبيِّن بعضاً من ذلك: «كان النّاس في المدينة يدفنون موتاهم في ذلك الصّباح الّذي أَعْقب مرور سيّدنا الخضر (؟) ويبحثون عن حرقتهم داخل التّربة الّتي كانت تنهال بسرعة على بقايا الجثث المدفونة حيّةً، أو المحروقة على الصّلبان الحديدية، الرّعب يُقرَأ في عيونهِم وهي تفتّش وراء غياب كلّ شمس عمّا يُخبّئه الغد الّذي لا يعرف داخله أحد»[3]. إنّ المسافة بين دفن الموتى والخوف من الغد تملأها جملة من الوظائف المُحفِّزة الّتي تُمدِّد الخطاب وتؤخّر الحدث، نحو مرور الخضر والبحث عن الحرقة.

وتتكوّن القرائن، هي الأخرى، من قرائن خالصة indices purs ومُخبِرات informants؛ فالأولى تنصرف إلى تحديد «الطّبع، والشّعور، والوضعية (الشّبهة مثَلاً)، والفلسفة»[4]، كقول نجيب محفوظ: «... فشعر بنيران الغضب تتأجّج في عروقه، وإن لم تبْدُ منها آثار

1- الطيّب صالح: «عرس الزّين»، دار العودة، بيروت، ط. 2، 1970، ص 104.

2- «التّحليل البنيوي للمحكي»، مرجع سابق، ص 15.

3- واسيني الأعرج: «فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف؛ رمل الماية»، ج. 1، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د. ط، 1993، ص 175.

4- «التّحليل البنيوي للمحكي»، مرجع سابق، ص 16.

إلاّ في انطباق شفتيْه ثمّ في التصاقهما. لا زالت تتكلّم ببساطة كأنّها مقتنعة، على يقين، ببراءتها! وتتساءل عن وجه العيْب في أن تتزوّج «امرأةٌ» بعد طلاقها. حسن، لا عيْب في أن تتزوّج «امرأةٌ» بعد طلاقها. أمّا أن تكون المرأة أمّه، فهذا شيءٌ آخر جدّاً. وأيّ زواج الّذي تعنيه؟ إنّه زواجٌ ثمّ طلاقٌ ثمّ زواجٌ ثمّ طلاقٌ ثمّ زواجٌ ثمّ طلاقٌ. وهنالك ما هو أدهىً وأمرّ. ذلك «الفكهاني»!... أيُذكّرها؟... أيَصفعها بما في نفسه من ذكريات؟ أيُصارِحها بأنّه لم يعدْ جاهلاً كما تظنّ؟»[1].

بينما تعيّن المُخبرات الشّخصية وتُموضعها في فضاء وزمن مُحدَّديْن، كأن تتحرّك شخصيات رواية «المَصابيح الزّرق» لحنا مينَه في مدينة اللاّذقيةً وفي زمن الحرب العالمية الثّانية. وإذا كانت القرائن الخالصة تدفع القارئ إلى استكشاف حالات الشّخصية وتحوّلاتها، فإنّ المُخبِرات تقدّم له المعرفة كاملة مكتملة، قد توهمه بواقعيّة المحكي. ويخلص بارت إلى أنّ الشّخصية والرّاوي كائنان من ورق يتوَفّران علىَ عدد من العلامات المتناثرة في النّص تُرشّحهما للتّحليل السّيميولوجي، أمّا الكاتب فهو كائنٌ من لحم ودم يُمكِن أن يخضع إلى التّحليل النّفسي.

1- نجيب محفوظ: «بين القصريْن»، مكتبة مصر، القاهرة، د. ط، د. ت، ص 132.

السّردية
والمخيال الإنساني

رواية «الفزّاعة»
لإبراهيم الكُوني نموذجاً

استأثرت السّردية باهتمام علماء النّص الّذين راحوا يؤسّسون نظريات ومناهج تسعى إلى الإلمام بمُركّبات النص السردي الّتي وإن اختلفت أسماؤها وتصنيفاتها، فإنّ مدلولاتها تفيد معنيين رئيسَيْن، هما: السرد والوصف، حيث يتمظهر السّرد، على سبيل المثال، من خلال جملة من المصطلحات، هي: الحافز الحركي، والوظيفة الّتي يقسّمها بارت إلى وظيفة رئيسة (مفهوم هذه الوظيفة هو نفسه عند بروب) ووظيفة مُحفِّزة، وصيغة الفعل، وملفوظ الفعل، والأداء، في حين تعبّر مصطلحات أخرى نظير: الحافز الثّابت و/ أو الحرّ، والإسناد، والقرينة، والخبر، والتسمية، والصفة، وملفوظ الحالة، والكينونة عن الوصف.

إنّ السّردية narrativité سِمَةٌ نوعية تتفرّد بها النّصوص السردية مثل الحكاية الشعبية والحكاية الخرافية وحكاية الحيوان والشّعر القصصي والقصّة والرواية...، وهي جوهر الحكاية ونواتها، بل هي الحكاية نفسها؛ إذ «ترتكز على تحوّل أو عدة تحوّلات تكون نتيجتها صلات؛ أي اتّصالات، أو انفصالات بين الذّوات والمواضيع»[1]. وهي، بالتالي، تحتوي على نمطيْن من المشاهد؛ مشهد «يصف حالة (توازن أو اختلال) وآخر يصف المرور من حالة إلى أخرى. يكون النّمط الأول ثابتا نسبياً، ويمكن القول إنّه تكراري. ويكون الثاني، في المقابل، ديناميا ولا يحدث، نظرياً، إلاّ مرة واحدة»[2]. وتعدّ السّردية، بهذا المعنى، موضوعا لعلم قائم بذاته يدرس تلك الحالات والتّحوّلات المكوّنة للنحو السردي والّتي تتبدّى في الأسماء والصّفات والنّعوت والأحوال (الحالات) من ناحية، وفي الوظائف والأدوار والاستعمالات والكفاءات والأداءات (التّحولات) من ناحية أخرى.

ومن ثمّ، فإنّ السرديّة ليست علماً كما قد يُفهم، خطأ، من الترجمة العربية غير الصّائبة للمصطلح الغربي Narratologie الّذي يُراد به علم السّرد أو السرديات؛ فالسردية هي محتوى المحكي ومتنه؛ أي الحكاية، أمّا علم السرد فهو علم يُعنى بمادة المحكي وحبكته حين يدرس وظائف الرّاوي والعلاقة بينه وبين الشّخصية سواء من حيث أنماط الرؤية السّردية (التبئير) أومن حيث صيغ الكلام، إضافة إلى أساليب السّرد من تسلسل وتناوب وتضمين، وترتيب النّص وتواتره وسرعته... نحن، إذاً، حيال علميْن اثنيْن يدرسان موضوعا واحدا؛ علم يحلّل المضامين والموضوعات (جمع موضوعة) وهو علم الحكاية أو علم السردية، وعلم يحلّل الأشكال (شكل المادة وليس شكل المحتوى) والخطابات وهو علم السرد.

1- A.J.GREIMAS : « Du sens II ;Essais Sémiotiques », Seuil, Paris, 1983, p 28.
2- TZVETAN TODOROV : « Poétique de la prose », Seuil, Paris, 1971, p 121.

وعلى الرّغم من أنّ السّردية تشمل السرد والوصف، باعتبارها توليفة لغوية من الأعمال والصّفات، إلاّ أنّ جهد الباحثين والدارسين انصرف إلى تحليل السرد على صعيد الدال فقط (الشّكلانية)، ثمّ على صعيديّ الدال والمدلول معاً (البنيوية)، ثمّ اصطبغ ذلك التّحليل بمسحة تأويلية طالت المعنى (السيميائيّة). ولقد كان الدافع إلى الاستغناء بالسّرد عن الوصف، في مقاربة السّردية، هو إنشاء نماذج عامة تستوعب أشكال التّعبير البشريّ الأسطورية والأدبية الّتي تركَن، جميعُها، إلى نحو سردي يتّسم بالكونية ويحيل إلى مخيال الإنسانيّة، مثل النّموذج الوظائفي الّذي استنبطه بروب من تحليل حكايات متماثلة مورفولوجيا هي الحكايات الخرافية، والنّموذج العامليّ الّذي رام غريماس تعميمه على نصوص مختلفة في الجنس والنّوع، وهو نموذج يمثّل صياغةً جديدةً لمفهوم الدور لدى بروب ومفهوم الوظيفة في المسرح لدى إتيان سوريو.

ولهذا، يُلفي القارئ أنّ مبدأ النّمذجة أو الصّورنة أو التّجريد هو مبدأ تتقاسمه المناهج النسقية الّتي تنحو نحو العلمية والموضوعية والتجريبية، حيث يشكّل النموذجُ، لدى بروب وبارت وتودوروف وغريماس، الهدفَ من تحليل الأشكال (شكل المحتوى)، تحديداً، لمحاولة تطبيقه على نصوص شفوية أو مكتوبة.

1 – الفعل / الصفة:

لقد حمل «هاجس» النّموذج تودوروف على مقاربة النّص السردي واقتراح عدد من الأفعال تفضي، بولوجها إلى الجملة، إلى حدوث تحوّلات سرديّة؛ أفعال لا تخصّ لغة عمليةً ما، ومن ثمّ متنا سرديا بعينه، بل إنّ مَعينها هو النّحو الكوني.

ولا يغفل تودوروف، قبل أن يتحدّث عن مفهوم التّحول السردي، الإشارة إلى أنّ كتاب «مورفولوجية الحكاية» لبروب يعدّ أساس المحاولات النقدية الّتي عالجت المحكيّ. ومن ثمّ، يريد أن يسهم، من جهته، في هذه المحاولات لإضفاء معنى جديد على مقولة التحول السردي، عبر قراءة وصفية لحضور هذه المقولة أو غيابها في الأبحاث السابقة، فعرض وظيفتها وأنواعها في القصّة، ثمّ استعمالاتها الممكنة بتقديم مجموعة من الأمثلة والشواهد.

ويبدو أنّ إشكالية المصطلح تفرض نفسها على الدارس العربيّ كلّما حاول تسخيرَ المصطلحات الأجنبيّة، النّقدية عموما والسردية منها على وجه التّخصيص، في البحث والتّحليل، أو ترجمتَها للتّعريف بمناهج الآخر ومنهجياته ومصطلحاته وتصوّراته؛ فلا بأسَ، قبل أن نخوض في وصف ما وصفه تودوروف من باب ما يمكن نَعْتُهُ بقراءة القراءة، أن نلمح إلى التخبّط المصطلحي الّذي يعتور ترجمة مصطلحRécit ؛ إذ نعثر له على مقابِلات أربعة، على الأقلّ، لدى باحثينا العرب، هي: محكي، ومروي، وقصّة، وحكاية.

وعلى الرّغم من وجاهة هذه المقابِلات من حيث دلالتُها على ذلك الجنس الأدبيّ القديم الجديد النّاهض على سرد الأخبار واقتفاء الأحداث، والمؤلّف من حكاية (الأخبار والأحداث) أو سرديّة (الحالات والتحوّلات) وحبكة أو مبنى حكائي أو خطاب (الصياغة اللغوية لتلك الحكاية أو السّردية)، إلاّ أنّ المقابِل الأقرب إلى المصطلح الأجنبيّ هو محكي، ذلك أنّ مصطلح مروي يقابل، في الحقيقة، المصطلح الغربيّ Narré الّذي نجد له مقابلاً آخر هو مسرود، وأنّ ترجمة المصطلح إلى قصّة قد يُحدث تداخلاً بينه وبين القصّة كجنس أدبيٍّ. أمّا ترجمة مصطلح Récit بحكاية فهي ترجمة تُجافي الصِّحة، لا لشيء سوى لأنّ الحكاية هي محور المحكيّ الّذي لا يمكن أن يوجد إلاّ بوجودها؛ فهي محتواه ومضمونه ومتنه، وهي تقابل، بذلك، المصطلحيْن الأجنبييْن Histoire وconte. هذا الأخير الّذي، ربّما، أراد به المترجِم الفرنسي لمؤلّف بروب الإشارة إلى عناية الدّارس الشكلي بالأحداث المكوِّنة للقصة لا بالخطاب الّذي تُعرض فيه.

ويرى تودوروف أنّ طوماشفسكي، وهو أحد أقطاب المدرسة الشّكلانية الروسيّة، هو أوّل من أشار إلى ثنائية الثّبات والتّغيّر الّتي تدمغ السردية، حيث تمثّل الجمل أو الحوافز الثّابتة و/ أو الحرّة وضعاً تكون فيه الشّخصية والطبيعة والأشياء ساكنة، بينما توحي الجمل أو الحوافز الحركيّة بالحيوية والانسياب. ويحذو بروب حذو طوماشفسكي (عن قصد أو غير قصد) في التّمييز بين الوظائف الدالّة على أفعال الشخصية الّتي تُكسب الحكاية تدفقاً وديناميةً والإسنادات الّتي «تمنح الحكاية لوناً، وجمالاً وسحراً»[1]. ولكنّ هذه الإسنادات المرتبطة بأسماء الشخصية وأحوالها ومظاهرها الخارجية تعكس، في الحقيقة، تغيراً لا ثباتاً، لأنّها تتبدّل من محكيّ إلى آخر، وتبقى الوظائف، في المقابل، قارّة لا يمسّها التغيير مهما اختلف اسم البطل وسمات من أوعز له بالفعل وميزات من عاضده أو ناوأه وصفات من استفاد من درء الإساءة أو تعويض الحاجة وطبيعة الأدوات الّتي تُوظّف في إنجاز الفعل.

ويقسّم غريماس الملفوظ السردي إلى ملفوظ حالة يحدد اتّصال الذّات بالموضوع أو انفصالها عنه، وملفوظ فعل يستهدف تحقيق حالة الاتّصال أو الانفصال. ويفترض الفعل أو الأداء وجود كفاءة فعل مُسبقة تتألّف من أربع جهات modalités، هي: واجب – الفعل، وإرادة – الفعل، ومعرفة – الفعل، وقدرة – الفعل. ويفضي شكل الفعل إلى تصنيف الشخصية إلى عوامل ستّة، هي: المرسل، والمرسَل إليه، والذّات، والموضوع، والمساعد، والمعارض. وهذه العوامل صِيغت في خطاطة سُمِّيت نموذجاً عاملياً.

كما تؤدّي جهة الفعل إلى تصنيف الشخصية إلى أدوار عامليّة حسب الإرادة الّتي تصدر من الخارج؛ فتعبّر عن سُلطات (سلطة الملك، وسلطة الأب، وسلطة القبيلة، وسلطة الدولة،

1- VLADIMIR PROPP : « Morphologie du conte », Seuil, Paris, 1970, p106.

وسلطة المجتمع،...) تبثّ في الذّات روح الامتثال والخضوع، أو تنبع من الداخل؛ فيكون الهوى والطّموح والرغبة مُوجِّهاً لأدائها. وحسب الأهلية الّتي تتشكّل من المعرفة وما يَشِي بها من ذكاء ودهاء وحكمة وحيلة ومكر وخداع... والقدرة جسدية كانت أو غير جسديةٍ من قبيل ما يصنعه النّفوذ والمنزلة والحظوة والمعرفة عينُها، في نفس الشّخصية، من شدّة تؤهلها للصّراع والمواجهة. وعلى هذا الأساس، يمكن أن تكون الشّخصية مُستعملاً Manipulateur أو مُستعمَلاً، مهيمِناً أو مهيمَناً عليه، عارفاً أو غير عارف، قادراً أو غير قادر،...

ولا ينأى بارت، هو الآخر، عن هذا التقسيم الثنائي للجمل الإسنادية، حيث تتمفصل الوحدات السردية، لديه، إلى وظائفَ تشمل ضربيْن من الأفعال؛ ضرب لا ينهض المحكيّ من دونه، وهو ذلك الّذي يقوم على تتابع أفعال رئيسة، وضرب يستطيع المحكيّ أن يستغني عنه لأنّ دوره لا يعدو أن يكون «مناطق أمان، وراحة وكماليات»[1]، من دون أن يعني ذلك، طبعاً، أنّ الأفعال المُحفِّزة غير ذات جدوى في بناء المحكي من حيث إنّها «تُسرِّع، وتُبطئ، وتُنشِّط الخطاب؛ تُلخِّص، وتَستبِق، وأحيانا تُضلّل»[2]، كما هي الحال في الروايات البوليسية. أمّا القرائن فهي صور وصفية وليست وحدات سردية، كما يحسَب بارت، لأنّها إمّا أن تصف الشخصيّة ومتعلّقاتها من وسط ومزاج وفكر ورؤية (القرينة الخالصة)، وإمّا أن تُخبر عن الأمكنة والأزمنة (المُخْبِر).

ويستنتج تودوروف، من هذا كلّه، أنّ ثنائية ثبات / تغيّر تحكم الجملة الإسنادية، وهي ثنائية تقابلها على المستوى النحوي ثنائية فعل / صفة؛ فالأفعال ثابتة، محدودة العدد، معلومة المرامي (الوظائف الإحدى والثلاثون عند بروب مثلاً)، بينما الصّفات متقلِّبة، غير محدودة ويستحيل تعيين معانيها المتباينة بحَسَب النّصوص السردية. إلاّ أنّ الفعل، رغم ثباته وتكراره، يمنح المحكيَّ مظهراً جدالياً Aspect Polémique، عكس الصفة الّتي تمثّل لحظات التوقف والتّمهّل، على الرّغم من تبدلها وتنوّعها، مع عدم إنكار رمزيتها المُضمَرة.

ويتناول تودوروف المقاربة المورفولوجية بالنّقد والتّمحيص ومحاولة التّصحيح؛ فيعتقد أنّ مُنْشِئَهَا لم يفرّق بين التحوّل والحالة بخصوص جملة من الوظائف، مثل الوظيفتين الأولى (رحيل) والثّانية (منع)، حيث يمثّل الرحيل فعلاً متحقّقاً، بينما يمثّل المنع فعليْن اثنيْن؛ الأول متحقِّق، والثاني محتمل، مثل ما يبيّنه المقطع السّردي الآتي: «لك منّي وصية لم أكن لأبوح بها لك لو لم تكن منذ اليوم لي ساعداً أيمن: لا تضمر شرّاً، ولا تُبيِّت في قلبك شماتة ضد من أساء لك يوما. تذكّر أيضا أنّ هذا ليس شرط من اصطفاه الخفاء

1- COLLECTIF : « l'analyse structurale du récit », communications 8, Seuil, Paris, 1981,p 16.

2- المرجع نفسه، ص 16.

ليوليَّه على رقاب القوم، ولكن عليك أن تعلم أنّ في هذا تكمن علّة السّعادة؛ فاحترس»[1].
إنّ المنع، هنا، محيَّن في شكل نهي وأمر معاً (الفعل الأول)، أمّا الاستجابة (الفعل الثاني) فهي ممكنة فقط، ذلك أنّها في حالة إضمار كما يوحي به أسلوب المنع الّذي يُمَوْضِعُ تلك الإمكانية في المستقبل.

ويتّضح الخلط بين الفعل والصّفة، أكثر، في الوظيفتين الأولى والثالثة؛ فغياب الأب أو الأمّ عن المنزل يختلف عن خرق أحد أبنائهما للمنع؛ إذ يعبّر فعل الغياب عن حالة تدوم زمناً غير مُحدَّد، فيما يعبر الخرق عن فعل منتظم. ويسوق تودوروف أمثلة أخرى يتكرّر فيها مثل هذا اللَّبس؛ فثمّة فرق، في نظره، بين النية في الفعل في الوظيفة الرابعة (استخبار) الّتي تعني محاولة المعتدي الحصول على معلومات تتعلّق بالضحية، وحدوث الفعل في الوظيفة الخامسة (إطلاع) الّتي تؤكد حصوله على تلك المعلومات، بل إنّ الفعل «استخبر» يستلزم الفعل «حاول» الّذي يقيده وينأى به عن التحقق.

ونُلفي الأمرَ نفسَه في الوظيفتين السّادسة (خداع) والسّابعة (تواطؤ)، حيث ينهض المعتدي بمحاولة تضليل الضحية، في حين تنهض الضّحية عينُها بوظيفة الانخداع إمّا عن سذاجة أو غرارة أو حسن نيّة. ولا تعكس الوظيفة التاسعة (وساطة) فعلاً قائماً، إنّما هي إشارة إلى علم البطل بوقوع الإساءة أو النّقص، وبإرادة المرسل في أن يتوسط؛ أي البطل، في إنجاز المهمة الّتي قد يقوم بها من تلقاء نفسه. وفي الحالين، تحثّ الإرادةُ (إرادة المرسل أو إرادة البطل) البطلَ على اتّخاذ قرار الذّهاب في الوظيفة العاشرة (بداية الفعل المضاد)؛ قرار يَشي بحالة نفسية وذهنية تتصارع فيها الرغبة والطاعة والنيّة قبل فعل (الذهاب) في الوظيفة الحادية عشرة[2].

ويرى تودوروف أنّ بروب قد سلك سبيل التّركيب عندما درس الوظائف في تواليها السببي المنطقي، بينما حلّل غريماس متن المحكيّ تحليلا استبداليا بتقليص تلك الوظائف بناءً على المعنى الّذي يشترك فيه بعضها على الأقلّ؛ فقد استطاع، انطلاقا من إيماءة بروب نفسه إلى إمكانية الاختزال، أن يُبَنْيِنَ مفهوم الوظيفة عن طريق اختزال النموذج الوظائفيَ ذي الجرد الطّويل إلى عشرين وظيفة يتشكّل أغلبها في أزواج، بحيث يرتبط كلّ زوج وظيفيّ منها بعلاقة تشابه (إساءة= افتقار) أو استتباع (صراع ⟵ انتصار) أو تضاد (اكتشاف / تجلّي). ثمّ، أنشأ يدمج الوظائف والأزواج الوظيفية بعضها إلى بعض في وحدات سرديّة رئيسة ثلاث تحمل في ثناياها مدلولات فرعية، هي: الانفصال / الاتّصال (انفصال أبدي، وانفصال مؤقّت، وانفصال عن موضوع القيمة، وانفصال

1- إبراهيم الكُوني: «الفزّاعة»، منشورات اللجنة الشعبية العامّة للثقافة والإعلام، ليبيا، ط. 2، 2007، ص 92.

2- تزفتان تودوروف، المرجع السابق، ص 229.

فضائي، واتّصال بموضوع القيمة، واتّصال فضائي)، التّعاقد (تعاقد إلزامي، وتعاقد ترخيصي، وتعاقد ائتماني)، والاختبار (اختبار تأهيلي، واختبار حاسم أو رئيس، واختبار تمجيدي)[1].

ويذهب صاحب «الأنثروبولوجيا البنيوية» المذهَب ذاته حين يزعم أنّ «بنية الحكاية، كما يبرزها بروب، تبدو بمثابة تتابع زمنيّ لوظائف متميزة كيفياً، لما كانت كلّ واحدة منها تشكل نوعاً مستقلاًّ. وبوسعنا أن نتساءل عمّا إذا لم يكن التّحليل قد توقّف قبل الأوان، كما في حالة الشخصيات ونعوتها، وهو يبحث عن الشّكل على مستوى الملاحظة الاختبارية فقط؛ فالواحدة والثلاثون وظيفة الّتي يميّزها، يظهر العديد منها قابلاً للاختزال؛ أي شبيهاً بوظيفة واحدة، تعاود الظهور في لحظات مختلفة من المحكيّ، ولكن بعد أن تكون قد خضعت لتحوّل واحد أو تحوّلات عدة [...] هكذا، قد يمكن مُعامَلة الخرق بصفته عكس الحظر، ومُعامَلة هذا الأخير بصفته تحوّلاً سلبياً للأمر. وقد يبدو ذهاب البطل وعودته وكأنّهما وظيفة الانفصال نفسها، معبَّراً عنها سلباً أو إيجاباً. وقد يغدو بحث البطل (فهو يطارد شيئاً ما أو أحداً ما) مساعد مطارَدته (فهو يطارده شيء ما أو أحد ما)»[2].

وهذا ما يفسّر الاختلاف بين الشّكلانية (والمقاربة المورفولوجية ضرب منها على الرّغم من أنّ الشكلانية تعترف بحضور المدلول، نظرياً فقط، من خلال احتفائها بمفهوم التّغريب الّذي يعني نزع الألفة عن المعاني التّعيينية، في حين تقصي المورفولوجيا المدلول نظرياً وتطبيقياً من مجال دراستها) والبنيوية، وإن كانت الشّكلانيّة نفسُها ضرب من البنيوية من حيث إنّها بحث في الميزات البنيوية الّتي تسمح بتحديد النّصوص وتصنيفها؛ فإذا كانت الشّكلانية تحتفي بالمجرّد من القواعد الّذي يؤلّف النّص، فإنّ البنيوية تهتم بالرابطة العضوية بين الدّال والمدلول داخل البنية. يقول كلود ليفي شتراوس: «فالأولى [يقصد الشّكلانية] ترى ضرورة الانفصال التام بين المجالين، لأنّ الشّكل هو وحده المعقول، بينما ليس المحتوى إلاّ فضلة خالية من قيمة دالّة. وتنكر البنيانية [البنيوية] هذا التّعارض لأنّ المجرّد لا يوجد من جانبٍ والملموس من جانبٍ آخر. الشّكل والمحتوى من طينة واحدة،

1- تناول غريماس هذه الوحدات السردية الثّلاث، بالبحث و التحليل، في كتبه الآتية:
- «علم الدلالة البنيوي؛ بحث في المنهج» 1966.
- «في المعنى؛ محاولات سيميائية» 1970.
- «في المعنىII ؛ محاولات سيميائية» 1983.
وللإطلاع على مفهوم هذه الوحدات، يمكن الرجوع إلى: سمير المرزوقي، جميل شاكر: «مدخل إلى نظرية القصّة تحليلا وتطبيقا»، الدار التونسية للنشر، تونس، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط. 1، د.ت، ص 69.

2- كلود ليفي شتراوس، فلاديمير بروب: «مساجلة بصدد علم تشكّل الحكاية»، ترجمة: محمد معتصم، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط. 1، 1988، ص 50، 51.

ويخضعان لنفس التّحليل؛ فالمحتوى يستمدّ واقعه من بنيته، وما يُدعى شكلا هو «بَنْيَنَةٌ» للبنى المحليّة الّتي يقوم عليها المحتوى»[1].

2 – التّحول السّردي:

بعد إشارته إلى أهميّة كتاب «مورفولوجية الحكاية» وبعض القصور المنهجي (نسبة إلى المنهج لا المنهجيّة) الّذي اكتنفه وعدد من الدراسات الّتي تناولت السردية، يعرّف تودوروف التحوّل السردي بأنّه تعالق جملتيْن مختلفتيْن في الإسناد، ويقسّمه إلى قسميْن رئيسيْن؛ الأوّل تحول بسيط يضيف فعلاً إلى المسند ليخصّصه ويوضّحه، مثل: «بدأ زيد يعمل»، والأصل «زيد يعمل»، وهو تحوّل يربط بين مسند أو فعل واحد ومسند إليه أو فاعل واحد. والثّاني تحوّل مُركَّب يربط بين مسنديْن أو فعليْن اثنيْن ومسنديْن إليهما أو فاعليْن اثنيْن، مثل: «يعتقد زيد أنّه أحسن إلى أمه» أو «يعتقد عمرو أنّ زيداً أحسن إلى أمّه»، والأصل «أحسن زيد إلى أمه». ويكْمُن الفرق بين التحوّليْن السردييْن، إضافة إلى تركيب كلٍّ منهما، في أنّ الأول تحوٍّل «منطقيّ» يحدّد طبيعة المسند وشكله، بينما الثاني تحوّل «نفسيّ» يجعل المسند موضوعاً للمعرفة. إنّ التحول السرديّ البسيط تخصيص، أمّا التّحول السّردي المركب فهو تفاعل.

ولكي يتحقّق التّحوّل السردي، يجب أن يكون تغيّر المسند واضحاً وجليّاً، وأن يتمحور التّحول البسيط والمُركَّب، معاً، حول مسند واحد تربطه بالفعل المحوِّل علاقة استتباع أو تحفيز أو افتراض؛ فالّذي يعنينا من تغيّر المسند هو أن نطّلع على الطرائق الّتي تتمّ بها عملية التحوّل السردي وليس، فقط، الباعث عليها أو الغاية منها. إنّ جملةً مثل: «حثّ عمرو زيداً على أن يحسِن إلى أمّه» تتضمَّن مسنديْن لا تربطهما أيٌّ من تلك العلاقات الّتي تجعل من الأفعال نتائجَ لبعضها البعض؛ فالفعل «حثّ» لا يُبين عن الطريقة الّتي انتهجها عمرو في أداء الفعل، بل يعيِّن مآل الفعل نفسه.

2 – 1 – التّحولات البسيطة أو التّخصيصات:

يتمظهر التحوّل السردي البسيط عبر ستّة تخصيصات، هي:

2 – 1 – 1 – **تحوّل الصيغة**: يعبّر هذا التحوّل عن لزوم أو إمكانية أو تعذّر أداء الفعل بصيغتيّ الواجب والقدرة. ويتجلّى في الأفعال الآتية: وجَب، ولزِم، واستطاع، وقدِر،... يقول السّارد: «أطلق في وجه الأعوان والجند والعسس أمراً صارماً بالبحث عن فتاة زعيم الأغراب؛ فتسابقوا للبحث، وفتّشوا البيوت والأركان وكلّ شقّ في الديار؛ فلم يعثروا

1- المرجع نفسه، ص 44، 45.

للحسناء على أثر. قلّبوا الواحة كلّها، وحرثوا الحقول، ثمّ عادوا ليقفوا بين يديّ زعيمهم؛ بعضهم يرتجف فزعاً، وبعضهم ينكس الرّؤوس في انكسار»[1]. إنّ الأفعال: تسابق وفتّش وقلّب وحرث تخصّص الفعل «بحث» بالوجوب والضّرورة والقدرة، بينما تخصّصه جملة «لم يعثروا» باستحالة التحقّق.

2 – 1 – 2 – **تحوّل القصدية:** يحيل مثل هذا التّحول إلى الإرادة الفرديّة الّتي تحمل المسند إليه على الأداء من قبيل ما يعتمل بداخله من ميول ورغبات وتطلّعات، وهو يقابل تحوّل الصيغة الّذي يتجلّى في تلك الإرغامات أو الإقناعات الّتي تصدر عن الإرادة الاجتماعية في شكل تقاليد وآداب وقوانين وإيديولوجيا... ومن الأفعال الدالّة على تحوّل القصدية: قصد، ونوى، وأراد، ورام، وحاول، وقرّر، وعزم، وصمّم، وأصرّ،... يقول السّارد: «ينزل الأسافل ليبلغ البذار المطمورة في القيعان؛ فيحييها ويبثّ فيها من أنفاسه ليجعل لها رائحة، وحتّى عندما يملّ اللهو السفلي، ويقرّر أن يهجر الأرض ويعود إلى الوطن مبدّداً، متصاعداً في الأبخرة، يعبر الأهوية، ليترك في الفراغ رائحة»[2].

2 – 1 – 3 – **تحوّل النتيجة**: إذا كان تحوّل القصدية يتقدّم الفعل، فإنّ تحوّل النتيجة يعيّن نهايته، من قبيل: نجح، وأحرز، وأدرك، وكسب، وخسر، وفشل، ورسب، وأخفق،... وبهذا الشّكل، ينبني الفعل، لدى تودوروف، على ثلاث مراَحل، هي: القصد في الفعل – الفعل في درجة الصّفر – نتيجة الفعل. ولقد رأى غريماس نفسُه أنّ ملفوظ الفعل يحكمه تسلسل منطقيّ يبدأ بالإضمار الّذي يؤسّسه الواجب والإرادة (تحوّل الجهة القائم على الواجب فقط، وتحوّل القصدية لدى تودوروف)، فالتّحيين الّذي يستند إلى جهتيّ المعرفة والقدرة، ثمّ تحقق تلك الجهات جميعها أو بعضها في أداء الفعل.

ونلفي هذا الوصف لدورة الفعل يتكرّر عند بريمون، حين يقسِّم المقطوعة السردية البسيطة، تلك الّتي تنهض على وضعية استهلالية – تحوّل – وضعية نهائية، إلى ثلاث مراحل ضرورية؛ مرحلة الإضمار وفيها تُحدِّد الذات الهدف المنشود، ومرحلة التّحيين وفيها تسلك مساراً ما لبلوغ ذلك الهدف، وقد يغيب التّحيين بسبب خمول أو عائق، ومرحلة تحقيق الهدف بفضل نجاح المسار أو الإخفاق في تحقيقه نتيجة فشلٍ حاصلٍ في المسار عينه[3]. والمثال عن تحوّل النتيجة هو: «جربت، يا مولاي، أن أخسر العراًك كلّماً طمعت في الحصول على الغنيمة. العراك، يا مولاي، حرفتي، ولكنّي تعلّمت أن أترك الغنائم والسبايا للجبناء...»[4].

1- الرواية، ص 158.

2- الرواية، ص 184.

3- «التّحليل البنيوي للمحكي»، مرجع سابق، ص 67.

4- الرواية، ص 81.

2 – 1 – 4 – **تحوّل المظهر**: يُراد به تلك الهيئة الّتي يكون عليها المسند في الجملة؛ هيئة تعكس استهلالاً أو تطوّراً أو اختتاماً. ولا علاقة، هنا، بين الاستهلال والقصديّة من جهة، وبين الاختتام والنتيجة من جهة أخرى؛ فالاستهلال هو الشروع في الفعل أمّا القصدية فهي النية أو الهوى أو الصّبا الّذي يضمر الفعل، والاختتام هو الفراغ من الفعل بينما النّتيجة هي الغاية أو المآل الّذي يؤول إليه الفعل. إنّ الاستهلال والاختتام يفتحان ويقفلان مرحلة التّحيين الّتي تتأسّس على إضمارات (تحوّل القصدية) وتفضي إلى غايات (تحوّل النتيجة). وترتبط بتحوّل المظهر هيئات أخرى تحيل إلى استمرار الفعل أو انتظامه أو تكراره أو تعليقه أو تأجيله... ومثاله التّخصيصات الآتية: استهلّ، وبدأ، وشرع، وطفق، وتقدّم، وواصل، وأعاد، وأخّر، وأنهى، وختم، وفرغ،... يقول السّارد: «استمرّ يتضاحك. انسدل طرف لثامه السفليّ؛ فانحسر الكتّان عن فم قبيح، ككعب الأنثى، محفوف من فوق بشوارب كثيفة مكلّلة بالشيب، وتحاصره من أسفل أدغال لحية كثّة أكثر شيبا. كلّ من رأى هذا الفم أدرك سرّ ابتداع أهل الصّحراء لهذه اللفافة الّتي صارت لهم بين القبائل شارة»[1].

2 – 1 – 5 – **تحوّل الكيفية**: نستطيع أن نعتبر تحولات الصّيغة والقصدية والنتيجة والمظهر تخصيصات كيفيةً، لأنّها تُفصح عن طرائق اقتراف الفعل سواء أكانت هذه الطّرائق جبرية (الواجب) أم اختيارية (الإرادة)، ممكنة (القدرة) أم مستحيلة (الضّعف)، تحصيلية (الوضعيات النّهائية) أم مشهدية (التفصيلات الممتدّة من الاستهلال إلى الاختتام). ولكنّ التخصيص في تحوّل الكيفية يضفي على الفعل ذاته طابع الجسارة والإقدام والحدّة، نظير: سارع، وأسرع، وأكبّ، ودأب، وبذل، وجاهد، وكدّ، وجرُؤ، وتجاسر، ومهر، وبرع،... إنّ تحوّل الكيفية تحيينٌ للكفاءة القائمة على المعرفة و/أو القدرة الكامنة في الذّات (الكفاءة المعرفية و/ أو الذرائعيّة عند غريماس). يقول السّارد: «ولكنّ المهاجر المجبول على العبور لم يتجاسر برفع رأسه فحسب، ولم يمش في الصّحراء بخيلاء ظانّاً أنّه سيبلغ الجبال طولا، ولكنّه بدأ يجاهد ليشقّ لنفسه طريقا نَحو السّماوات»[2].

2 – 1 – 6 – **تحوّل الوضع**: يمثّل هذا التّحول نفياً للجملة الإسنادية أو نقضاً لها. ولقد أومأ إليه بروب وغريماس وليفي شتراوس؛ إذ اعتبر الأخير، كما أسلفنا، أنّ الخرق عكس المنع (أو الحظر) وأنّ المنع تحوّل سلبيّ للأمر. يقول السّارد: «والإنسان المجبول على الجود بالقرابين يستطيع أن ينسى كلّ شيء، ويضحّي بكلّ شيء، ولكنّه لا ينسى من قاسمه السلوى زمن المحنة، ولا يضحّي بالركن الّذي آمنه من خوف البلبال في زمن النسيان»[3].

1- الرواية، ص 31.

2- الرواية، ص 15.

3- الرواية، ص 33.

2 – 2 – التّحولات المُركَّبة أو التّفاعلات:

يأخذ التّحوّل السرديّ المُركَّب، هو الآخر، ستّة أشكال، هي:

2 – 2 – 1 – **تحوّل الظاهر**: يشير هذا التّحول إلى ثنائية الكائن والظّاهر الّتي تحدّد طبيعة الذّات في التركيب السّردي، حيث يمارس المسند إليه الاحتيال والمراوغة والتّضليل والإيهام، حين يتظاهر بأنّه هو الّذي يقوم بالفعل لكنّه ليس كذلك في واقع الأمر. ومن شأن تحوّل الظاهر، كما صنفه تودوروف، أن يؤسّس لفئة صدقية، بتعبير غريماس، هي الكذب الّتي تركَن إلى تقاطع الظاهر واللاّكائن؛ فالظاهر الزائف والخاطئ لا يعكس أصالة الكائن وحقيقته[1]. ولقد جعل بروب الفعل الدّال على التصنّع والتّحريف وظيفة قارّة هي وظيفة (ادعاءات كاذبة) ينهض بها بطل مزيّف يزعم مقارعة المعتدي وإصلاح الضرر (الإساءة = الافتقار). ومن أفعال الظاهر نذكر: تظاهر، وزعم، وادعى، وتصنّع، وتنكّر... يقول السارد: «للفزّاعة في الواحة تاريخ يتناقله الرّواة وأهل الفضول؛ فيقولون إنّ ساحر الأغراب عندما نزل الواحة قادماً من المجهول تنكّر في مسوح أخرى (كما يروق لأهل هذه الملّة أن يفعلوا دائماً)؛ فادّعى أنّه حدّاد لا يتقن غير نصب العيدان وتركيب الأخشاب وتحويل الأشجار إلى سروج»[2].

2 – 2 – 2 – **تحوّل المعرفة**: يُشترط في هذا التّحول أن يكون المسندان إليهما متمايزَين بحيث يطّلع أحدهما على فعل الآخر. لكنّ، قد يحدث أن يكون العارف بالفعل هو الفاعل نفسه، وهذا ما تجسّده بعض القصص الّتي تعتمد على فقدان الذّاكرة والأعمال غير الواعية. ويمكن أن نمثّل لتحوّل المعرفة بالأفعال الآتية: لاحظ، وعرف، وعلم، وخبر، وجهل،... يقول السّارد: «... ومضى يبعث بعطاياه المميتة إلى ضحاياه، لأنّه يعلم أنّ هذه المخلوقة الغامضة الّتي تسمّيها الأجيال امرأة، تستطيع أن تقاوم كلّ شيء، وتقهر كلّ شيء، وتمتنع عن كلّ شيء، ولكنّها لا تستطيع أن ترفض عطيّة واحدة مصنوعة من ذلك المعدن الخسيس الّذي لولاه لما صارت المرأة ضحيّة أراذل الرّجال، ولما وقعت اليوم قرباناً في فخاخ الانتقام»[3].

2 – 2 – 3 – **تحوّل الوصف**: يرتبط تحوّل الوصف بالتّحوّل السابق من حيث إنّه يعمل على إثارة المعرفة الّتي تشمل الأفعال الدالّة على المعاينة واليقين من قبيل: قال، وروى، وحكى، وقصّ، ووصف، وفسّر، وشرح،... ومثاله قول السّارد: «يُقال إنّ الداهية عندما أخذ

1- أ.ج. غريماس، المرجع السابق، ص 54.

2- الرواية، ص 62.

3- الرواية، ص 133.

الأكابر بعطاياه قال للمقرّبين إنّه لم يفعل ما فعل إلاّ دفاعاً عن النّفس، لأنّ ناموس العطيّة أعطى حق الانتقام من أصحاب الكيد الّذين يحسِنون للناس ويتقرّبون للأغيار بالهبات والعطايا»[1]. إنّ هذا المقطع السرديّ يشير إلى حَضور متكلّمَين اثنَين ينهضان بمعاينة الخبر؛ الأوّل هو الداهية الّذي يُطلع المقرّبين على فعله (الانتقام)، وهو، آنئذ، يتفاعل مع المسند الأصليّ عبر فعل كلاميّ واصف، والثّاني هو السّارد الّذي يُطلعنا، كمسرود لهم، على الفعل نفسه؛ فيتفاعل، بدوره، مع المسند عبر فعل كلاميّ واصف شبيه بالأوّل يتجلّى في الفعل «قال».

2 – 2 – 4 – **تحوّل الاحتمال:** يتموضع تحوّل الاحتمال، شأنه شأن تحوّلات الصّيغة والقصديّة والظّاهر، في ما يأتي من أحداث لاحقة بالفعل الدّال على الافتراض والتّقدير،نظير: استشعر، وتكهّن، وتنبّأ، وتوقّع، وقدّر، واحتمل، وافترض،... يقول السّارد: «يجب أن نعِيَ منذ اليوم أنّ الإنسان الّذي نختاره ليتولّى أمرنا لا نفقده فقط، بل يصير مخلوقاً لم يعرفنا ولم نعرفه. لهذا السّبب، ينبغي أن لا نرجو منه رحمةً أو خيراً، بل علينا أن نتوقّع منه الشرّ»[2].

2 – 2 – 5 – **تحوّل الذاتية:** يتعلّق بوجهة نظر الفاعل تُجاه فعله أو فعل الآخر. وكثيراً ما تقترن وجهة النّظر هذه براوي المحكيّ الّذي يسرد الأحداث بضمير المتكلّم أو المخاطب أو يسرد خطاب الشّخصية (الخطاب المسرَّد أو المرويّ لدى جيرار جينيت). أمّا إذا كان الخطاب معروضاً أو منقولاً (جينيت)، فإنّ تحول الذّاتية يكون على عاتق الشّخصية الفاعلة. ومن أفعال الذّاتية: ظنّ، واعتقد، وحسب، واعتبر،... ومثاله في الرّواية الخطاب المعروض الآتي: «صاح أماسيس الابن بصوت لم يعهده فيه أحد: المفتاح! أظنّ أنّي وجدت المفتاح»[3].

2 – 2 – 6 – **تحوّل الموقف:** يحيل هذا التّحول إلى المسند إليه الّذي تستوقفه طبيعة المسند؛ فيعمد إلى التّعبير عن الإحساس الّذي يختلج بداخله. وهو يتميّز عن تحوّل الكيفية «البسيط» الّذي يحيل إلى شكل المسند نفسه. ومن أفعال الموقف نجد: حلا، وطاب، وراق، ولذّ، وكره، واشمئزّ، وسخر،... يقول السّارد: «يطيب له أن يردّد، حسب روايات أهل الخبر، طوال الغارات الّتي سنّهَا فرسان القبيلة على القبائل الّتي تستوطن صحاري الجوار، والشعوب الّتي تختبئ في ظلمات الأدغال. يردّد ويشيع عينيه الغامضتين إلى السّماء الصافية، ويحجب أنفه بلثامه الكئيب، لينطلق كالمعتوه في ضحكته المكتومة، المنكرة، الّتي تشبه ضحكات الفزّاعة الرهيبة المنتصبة في فضاء الحقول مثل مارِد الجنّ»[4].

1- الرواية، ص 79.
2- الرواية، ص 18.
3- الرواية، ص 53.
4- الرواية، ص 143.

خلاصة

يخلص تودوروف إلى أنّ الأفعال الّتي تعبّر عن التحوّلات السرديّة البسيطة والمُركَّبة تحتمل قراءات متعدّدة، حيث يصعب على الدّارس إسنادها إلى قسم دون آخر. كما يومئ إلى أنّ محاولته لا يمكن لها أن تحصر التحوّلات الممكنة جميعها، بَل إنّ محاولات أخرى كفيلة بتحديد تحوّلات تستوعب نظرة الإنسان إلى العالم عبر استقصاء أكبر عدد من النّصوص السردية الّتي لا تسمح، في نظره، بظهور بيِّن وجليٍّ للأفعال المحوّلة للمسانيد الأصليّة سواء بهدف تخصيصها أو التّفاعل معها.

ولقد رُمنا بتطبيق تلك الأفعال السرديّة على نصّ «الفزّاعة» للرّوائي العربيّ الليبيّ «إبراهيم الكُوني» تأكيد أنّ ما استخلصه تودوروف لا يتعلّق بلغة معيّنة (اللّغة الفرنسية الّتي حاول الباحث رصد نحوها اللّساني والسردي مثلاً)، إنّما ينطبق، كما أكّد هو نفسُه، على لغات العالم وآدابه، ذلك أنّ مخيال البشر تؤسِّسه قيم موحَّدة على «مستوى الفكر»، تترجمها أفعالٌ تمثّل واجباً أو إرادةً، نجاحاً أو إخفاقاً، ذكاءً أو غباءً، صدقاً أو زيفاً، علماً أو جهلاً، يقيناً أو اعتقاداً، حقيقةً أو نبوءةً، رضىً أو سَخَطاً، إعجاباً أو إنكاراً،... ويقوم السّرد، بوصفه فعلاً يعيد إنتاج الأفعال كلامياً، بإخضاع المسانيد إلى منطق الصّراع الأبديّ الّذي يسم حياة الإنسان (الصّراع بين الواجب الاجتماعي والإرادة الفردية، الصّراع بين الذات الحقيقية الّتي تتفوّق وتُجازى والذات المزيّفة الّتي تخفق وتُعاقب، الصّراع بين العارف والجاهل وبين القادر والعاجز،...).

وتبقى «الفزّاعة» محتفظةً بخصوصيتها الثقافية من حيث إنّها تعبّر عن بيئة اجتماعية تتميّز بتقاليد يغلب عليها مناخ البداوة ومعتقدات يطغى عليها جوّ الأسطورة ورؤية للوجود تنضح بالأوهام والتُّرهّات (النّبوءة، والفزّاعات، والسّحر، والعَرَافة، والفأل، والعطايا، والقرابين،...). إنّها البيئة الصحراوية الّتي تجعل قبيلة «الطّوارق» تتمثَّل العالم وفق مخيالها الاجتماعيّ «القائم فعلاً» والّذي يدور في فلك الشّر والخوف والانتقام والكراهيّة والعيب والطّاعة...، حيث يأبى الكُوني إلاّ أن يُجسِّد تلك القيم في نصّ يُشخِّص التّوافق بين مخياله الفرديّ ومخيال مجتمعه القبليّ الّذي يؤثر النّأي بعاداته وأعرافه وأخلاقه وأساطيره عن زيف الإيديولوجيا ونفاق صُنّاعها.

ترجمة المصطلح النقدي المعاصر

بين الحَرْفيّة والتّقييس

لقد كان لمحاولات الدّارسين الغربيين، الحثيثة، عَلْمَنَة (من العلم) النّقد الأدبي أثراً كبيراً وجليّاً في ظهور عدد يكاد لا يُحصى من المصطلحات النقديّة المعاصرة الّتي صاحبت ذلك الميل العظيم وغير المُكتمل، في الآن نفسه، إلى اجتناب تفسير النّصوص وتأويلها بناءً على إسقاطات إيديولوجيّة نظير الفكر الماركسي أو علميّة من قبيل التّحليل النّفسي. ومن ثمّ، غلبت على هذه المصطلحات صفة العلميّة، تساوقاً مع علميّة المناهج الحديثة والمعاصرة من شكلانيّة وبنيويّة وسيميائيّة وسرديّات وأسلوبيّة وتفكيكيّة وهرمنيوطيقا ونظريّات القراءة، وتعدّدت تلك الصّفة بتعدّد مظانّ المصطلح وروافده، من لسانيات ورياضيات وفيزياء وكيمياء وعلم النّبات وعلم الحيوان وسواها من العلوم ذات المنحى الوصفيّ. وهو ما يحيل إلى وجود علاقة بين المناهج النّقدية والعلوم عامّة من حيث استمدادُ الأولى جملةً من المصطلحات المتخصّصة تتّخذها تصوّرات قاعديّة ونظريّة أو أدوات عمليّة وإجرائيّة تُقارب بها أشكال النّص الأدبيّ و/ أو مضامينه، بعد تجريدها؛ أي المصطلحات العلميّة، من مفاهيمها الأصليّة الدالّة على انتسابها إلى حقلٍ معرفيٍّ أو مجال موضوعاتيٍّ بعينه، وإكسابها معانٍ مستحدَثة تُحدّد انتماءَها الجديد إلى ميدان دراسة الأدب.

وبذلك، تقف المناهج المحايثة على النّقيض، تماماً، من المناهج السّياقية في توظيف مصطلحات العلوم الأخرى؛ فبينما تروم الأولى الاستقلالية عن العلوم التّجريبية ومسلّماتها (ناهيك عن رغبتها الملحّة في التّحرّر من سلطة العلوم الاجتماعيّة) وتأخذ ما يناسبها من مصطلحات مُطوَّعة تخدم نظرياتها، تلوذ الثّانية بالعلوم الاجتماعيّة، من علم تاريخ وعلم اجتماع وعلم نفس، لفهم الأثر الّذي يُخلّفه تاريخ مجتمع أو مذهب جماعة أو سيرة كاتب في تضاعيف النّص. وهي، في ذلك، لا تطوّع مصطلحات تلك العلوم ومفرداتها، بل تأتي بالتّصوّرات المحدَّدة في مصادرها الأولى دون زحزحة المعاني والمدلولات. وليس أدلّ على ذلك من مصطلح «الصّراع الطّبقي»، إذا جاز لنا أن نعتبره مصطلحاً ونحسَبه كذلك وفق إجماع علماء المصطلح على تعريف المصطلح بأنّه مفردة خاصّة دالّة على معنى مخصوص في حقل متخصّص، الّذي يستعين به النّاقد للبرهنة على وجود صراع اجتماعيّ، في النصّ الروائي مثلاً، يخوضه بطل إيجابيّ لتحقيق غايات نبيلة، ومن ثمّ البرهنة على اجتماعيّة الأدب والتزام الكاتب بقضايا عصره ومجتمعه. حينها، لا تختلف المواضعة على المصطلح السوسيولوجي لتعريف واقعة اجتماعيّة عن استثماراته في ميدان يُفترَض أنّه مفارقٌ له باعتبار أنّه يحلّل وقائع لغويّة ويدرس كائنات ورقية ويُقرّ، سلفاً، بتعدّد المعنى.

وتأسيساً على ما سبق، فإنّ تعريف المصطلح النّقديّ المعاصر يتطلّب الإحاطة بمدلوله الأوّل القائم في حقله الأصليّ قبل ارتحاله إلى مجال النّقد الأدبي أو علم الأدب كما يَطيبُ للبعض تسميّته؛ فيتّخذ مدلولاً مغايراً يلائم خصوصيّة المجال الجديد، ويحافظ على علميّته من حيث تميّزُه، شكلاً ومحتوى، عن بقيّة المصطلحات وجلاؤُه وانسجامُه وانتظامُه في نسق معيّن من المصطلحات يحدِّد طبيعة العلم الّذي ينتمي إليه. مثال ذلك: مصطلح ellipse الّذي يوظّفه جينيت، في تحليل خطاب المحكي، لتعريف المحذوفات الزّمنية. وهو ما يمكن إستظهاره في إسقاط الرّاوي لمدّة زمنيّة من الخطاب، نحو قوله: «إضافةً إلى صوتي فقد أعجِبَت، أيضاً، بالوشم الموجود على ظهري والّذي وضعه لي صديقٌ ترافقت معه في زنزانة بسجن سركاجي بالجزائر العاصمة مدّة **خمسة أشهر**»[1]. ويكون الحذف واضحاً، محدَّداً كما في الشّاهد السّابق أو غير محدَّد نحو: «ومرّت شهور». أو ضمنيّاً يستنبطه المرويّ له (بتعبير جينيت نفسه) بعد إعادة ترتيب الأحداث ترتيباً زمنيّاً يوافق السّيرورة الحكائيّة. أو احتماليّاً يصعُب تَعيين محلّه، بدقّة، في المحكيّ، وقد يوضع، أحياناً، في أيّ محلّ كان[2].

ونحن، في الواقع، قد يتعذّر علينا إدراك مصطلح ellipse ما لم ندمجه، إلى جانب مصطلحات sommaire وpause وscène، في مصطلح أعمّ هو مصطلح vitesse أو durée الّذي يحدِّد العلاقة بين زمن الحكاية وزمن الخطاب. كما قد يكون من المفيد، طلباً لاستيفاء عناصر خطاب المحكي، موقَعَة مصطلح vitesse أو durée، هو الآخر، ضمن مُشكِّلات الخطاب إلى جانب ordre وfréquence وmode وvoix. وبهذا الشّكل، فقط، يتحقّق لمصطلح ellipse الجلاء والانسجام والانتظام داخل علم قائم بذاته هو السرديّات narratologie، وبالتّالي، التّميّز عن المصطلحات الّتي يُقاسمها الانتماءَ إلى هذا العلم، دون أن نغفل أنّ استعمال المصطلح في السّرديات يختلف عن استعماله في اللّسانيات؛ ميدانه الأصليّ، مع وجود مشابهة بين الاستعمالَين، وهي شرط رئيس يجب توفّرُه في أيّ اشتغال اصطلاحيّ، تتمثّلٍ في أنّ مصطلح «ellipse» يعني، في السرديّات، حذف أو، على الأصحّ، إخفاء (سنعود، لاحقا، إلى مسألة الاضطراب في نقل المصطلح الأجنبي إلى اللّغة العربية) مدّة زمنيّة قائمة في القصّة من الخطاب، في حين يُراد به، في اللّسانيات، «استخدام تركيب أو ملفوظ باعتباره محذوفاً بالقياس إلى شكل يُسمّى طبيعيّاً»[3]، كأن نقول: «متى سفرك؟»، والأصل أن نقول: «متى تُسافر؟»، ذلك أنّ الشّكل الطبيعيّ لأيّ نحو grammaire، سواء أكان نحوَ لغةِ قومٍ من الأقوام أم نحواً كونياً، يفترض حضور المسند والمسند إليه في تركيب الجملة.

1- أمين الزّاوي: «رائحة الأنثى»، دار كنعان للدّراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق، ط. 2، 2003، ص 32.

2- Gérard Genette : « Figures III », Seuil, Paris, 1972, p139.

3- Collectif : « Dictionnaire de la linguistique », Sous la direction de : Georges Mounin, puf, France, 2006, p 122.

1 – المصطلح النّقدي في الخطاب الغربيّ:

1 – 1 – لم يطرح المصطلح النّقديّ المعاصر، لدى الغربيين، في حدود علمنا، إشكالَ المواضعة؛ فقد نشأ في بيئة ثقافيّة ولسانية مَعينُها اللّغتان الإغريقيّة واللاّتينيةَ، حيث لجأ الدّارسون، في تحديد دوال المصطلحات ومدلولاتها، إلى التّأصيل اللّغوي للمفردات النّظرية والتطبيقيّة باعتماد الوحدات المعجميّة الّتي تتيحها هاتان اللّغتان مع العدول، في الغالب، عن تلك الوحدات مبنًى ومعنًى، بسبب تفرّع اللّغات الأوربية عن اللّغتيْن الأصليّتيْن وتطوّرها المستمرّ، واستجابة هذا التّطور لحاجات المتخصّصين في التّواصل بواسطة المصطلحات الّتي تعدّ مفاتيح العلوم. هكذا، نُلفي فرديناند دو سوسير يومئ، في تعريفه للسّيميولوجيا، إلى الجذر اليوناني semeion لمصطلح signe؛ بمعنى دليل. ونجد بارت يعود، في تحديده لمنهجية مقاربة السّرد، بمصطلح texte إلى أصوله اللاّتينية textus؛ أي نصّ. ونرى جينيت يستأنس، في حديثه عن حدود المحكي، بتقسيم أرسطو للمحاكاة الشّعريّة إلى سرد وتمثيل؛ فيومئ إلى الجذريْن اليونانييْن diégésis بالنّسبة للسّرد وmimésis بالنّسبة للمحاكاة.

وسواء أأفصح الدّارسون الغربيّون عن جذور المصطلحات أم لم يُفصحوا، فإنّ معظمها قد اقتُرض من اللّغتيْن الإغريقيّة واللاّتينيّة، وإنّ أغلبها قد خضع للتّعديل في أبنيتها الصّرفيّةَ، نظير axiologie، وهو، فيما يبدو، مصطلح فلسفيّ استثمره غريماس في مقاربته السيميائيّة للأفعال والأهواء، يتألّف من جذريْن يونانييْن اثنيْن، هما: axia أو axios؛ أي قيمة، وlogos؛ أي عقيدة أو نظرية أو خطاب أو علم. ممّا يجعل الاقتراض[1] أهمّ منهج يركَن إليه الدّارسون في تقييس المصطلحات النّقدية ذات النّزوع العلميّ من أجل تلافي الفوضى المصطلحية. ويُعدّ هذا المنهج واحداً من المناهج الّتي تُستعمَل في توحيد المصطلحات حين يشتدّ التّنافس والصّراع بينها، خاصّة في مجالات العلوم التّجريبية كالرّياضيات والفيزياء والكيمياء والطبّ والتّشريح، أو العلوم التّقنية، مثل المعلوماتيّة والاتّصالات والإلكترونيك.

1 – 2 – إضافةً إلى أنّ المصطلح النّقدي المعاصر، في أصوله الغربيّة، قد خضع، من أجل ضبط شكله والاستجابة للنّمو المتسارع للمفاهيم، إلى مناهج أخرى لا تقلّ أهميّة عن منهج الاقتراض، مثل منهج الاشتقاق الّذي يتبدّى ليس، فقط، في اللّغة الخاصّة والعلميّة، بل، كذلك، في اللّغة العامّة والمشتركة؛ فالاشتقاق خاصيّة تكاد تتّسم بها اللّغات جميعُها.

1- يُنظَر: جان ساجر: «التّقييس المصطلحيّ»، ترجمة: د. جواد حسني سماعنه. (يشير الدّارس إلى أنّه ترجم هذا الجزء من فصل من كتاب «جان ساجر» المُعنوَن بـ «A practical Course in Terminology Processing»).

وهو، في اللّغة الفرنسيّة، يتحدَّد بالسّوابق préfixes، مثل: re وem وen وil وde ودés وag، واللّواحق suffixes، مثل: tion وssion وxion. ومن المصطلحات النّقديّة المشتقّة، الّتي تسبقها سوابق أو تلحقها لواحق أو تجمع بين السّوابق واللّواحق، نذكر على سبيل المثال لا الحصر: modalisation، وénonciatif، وembrayeur، وthématique، وdevenir، وactant، وpersuasif، وimaginaire، وexplicite، وtemporel، وréécriture، وintentionnalité، وillocuteur،...

1 – 3 – وقد يلجأ الدّارس إلى منهج التّكثيف؛ فينحت من مفردتيْن متمايزتيْن، صورةً وتصوّراً، مفردةً واحدةً للدّلالة على مصطلح معيّن يوحي بضرورة اقتران المعنى المُتواضَع عليه بتكثيف المفردتيْن معاً، وإلاّ قَصُرَ المصطلح المنحوت عن أداء المعنى المُراد. من أجل ذلك، نحسَب أنّ التّكثيف لا يتمّ إلاّ إذا اجتمعت وحدتان ذاتا معنى monème، وليس أن تقترن وحدة ذات معنى بوحدة نحويّة morphème مثل السّابقة واللاّحقة، على الرّغم من أنّ الوحدة النّحوية كالسّابقة واللاّحقة لها معنى.

وعليه، نعثر، في مناهج تحليل النّص السرديّ على وجه الخصوص (باعتبار أنّ اهتمام الدّارسين الغربيّين قد انصبّ على قراءة السّرود باستثناء الأسلوبيّة الّتي تناولت الشّعر، مع عدم إغفال وجود محاولات سيميائيّة في الشّعر لدى فرانسوا راستتيه، وكذا أسلوبيّة للجنس الروائي مثّلت موضوع دراسة من لدن باختين)، على جملة من المصطلحات المنحوتة الدالّة على التحام معنييْن اثنيْن وانصهارهما في وحدة مصطلحيّة متجانسة للتّعبير عن معنى جديد، من قبيل: polyphonie الّذي يتألّف من poly؛ بمعنى تعدّد، وphonie؛ أي صوت، وهو مصطلح وظّفه باختين للتّمييز بين الرّواية متعدّدة الأصوات والرواية أحاديّة الصّوت monophonie. وvraisemblance الدّال، في نظر بارت، على المُشاكَلة semblance بين النّص المُتخيَّل والحقيقة vrai من خلال حضور الإشارات الزمنيّة وأسماء الأماكن في السّرد. وparatexte الّذي استعمله جينيت للإشارة إلى النّص المُوازي para للنّص الأصليّ texte، وهو ينقسم إلى قسميْن اثنيْن؛ النّص المُصاحب péritexte الّذي يُمثِّله العنوان والإهداء والتّقديم والتّصدير والاستشهاد والشّرح والتّوضيح والتّنبيه... والنّص الحاف épitexte الّذي تمثِّله استجوابات الكاتب ومُقابَلاته الإذاعيّة والتّلفزيونية وتعليقاته حول أعماله ومذكّراته الخاصّة...[1].

ونشير إلى أنّ التّكثيف، كمنهج تقييس استحدثه علماء المصطلح في الغرب، يشبه، بعض الشّيء، منهج النّحت لدى علمائنا العربِ القدامى، ولكنّه يتميّز عنه، في اعتقادِنا، من حيث

1- استندنا، في ترجمة مصطلحيّ péritexte وépitexte، إلى كتاب «معجم السرديّات» الّذي ألّفه ثلّة من الباحثين العرب. وللإطّلاع، أكثر، على مضمون هذيْن المصطلحيْن ومصطلح النّص الموازي paratexte الّذي يحويهما وبغضّ الطّرْف عن وجود اختلافات في ترجمة المصطلحات، يمكن الرّجوع إلى: عبد الحقّ بلعابد: «عتبات؛ جيرار جينيت من النّص إلى المناص»، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربيّة للعلوم ناشِرون، منشورات الاختلاف، بيروت، الجزائر، ط. 1، 2008، ص 49.

إنّه لا يغيّر بنية المفردة، بل يدمجها مع مفردة أخرى، وهو، من ثمّ، يختلف عن منهج التّركيب الّذي يحافظ على وحدة المفردة وصيغتها ولا يكثّفها مع مفردة أو مفردات أخرى. وهذا لا يعني، طبعاً، أنّ النّحت، كما عَرَفه العرب وعرَّفوه، لم يخبرْه الدّارسون الغربيّون في وضعهم لمناهج التّقييس المصطلحيّ؛ فقد حذا علماء العرب المعاصرون حذوهم في نحت الكثير من المصطلحات، من مثل تَحْتُربة sous – sol وبَرْمائي وكهرضوئي وبيتروكيماوي وجيوفيزيائي وحلمأ وحلْمأة وبارامغنطيس وميتافيزيقي وجمالوجيا esthetics وفكرولوجيا ideology[1].

1 – 4 – وإذا كان التّكثيف أو النّحت يُعيد صوغ مفردتيْن في قالب واحد بحيث، غالباً ما، تصف إحداهما الأخرى، كما هو ماثل في الشّواهد السّابقة، فإنّ التَّركيب يُراعي استقلاليّة المفردات ويجعل المفردة الثانية و/ أو الثّالثة واصفةً للمفردة الأولى مانحةً، إيّاها، فرادةً في المفهوم، خاصّة إذا كانت المفردة – النّواة تتكرّر في سياقات مختلفة، ممّا يستلزم تعيين الصّفة المميِّزة لها حتّى لا يسلك المتلقّي، في إدراكها، مسالك شتّى وملتبسة. ولعلّ من أهمّ المصطلحات الّتي ظفرت بالتّخصيص من أجل بيان تفرّعاتها مصطلح discours الّذي نجد له الأنواع الآتية: discours narrativisé ou raconté، وdiscours rapporté، وdiscours transposé، وdiscours immédiat، وdiscours direct، وdiscours indirect، وdiscours indirect libre، وdiscours stylisé. وقد شكّلت هذه التّفريعات الخطابية موضوع دراسة أسلوبيّة وسردانية (من السّرديّات) في إطار مفهوميْ الأسلوب والصّيغة. بينما نُلفي حديثاً عن الخطاب الرّوائي discours romanesque تمييزاً له عن الخطاب الشّعري discours poétique مثلاً، وحديثاً عن الخطاب السرديّ discours narratif بوصفه مجموعة من القوانين والقواعد الجوهريّة والمحايثة الّتي تُعَدُّ موضوعاً أثيراً للسّرديّات. وقد نُصادف صنفاً آخر من التّركيب يكون فيه الانفصال بين المفردات محدّداً بشَرْطَة، نحو: devoir – faire، وvouloir – faire، وsavoir – faire، وpouvoir – faire، وهي مصطلحات سيميائيّة سرديّة تمثّل جهات أو صيغ أو كيفيات (بحسب التّرجمات العربية لمصطلح modalité) الفعل الّتي تشكّل كفاءة الذّات.

1 – 5 – ويدين الدّارسون الغربيّون، في وضع الكثير من المصطلحات النقديّة، للشّكلانيين الرّوس الّذين سبقوا إلى محاولة عَلْمَنَة الدّراسة الأدبيّة عبر استنباط مجموعة من المصطلحات الوصفيّة أكسبت البحث نزعة شكلانيّة لم تُعرْ اهتماماً بمضامين النّص ولا بالعوامل الّتي أحاطت بإنتاجه. ومن المصطلحات الّتي استثمرها الغربيّون بعد إخضاعها لمنهج التّرجمة، وهو أحد مناهج التّقييس المصطلحيّ، نذكر: thème، وfable، وsujet، وmotif، وmotivation، وnœud، وhéros، وencadrement، وfonction، وattribut، وsphère d´action،...

1- يُنظَر: رجاء وحيد دويدري: «المصطلح العلمي في اللّغة العربيّة؛ عمقه التراثيّ وبعده المعاصِر»، دار الفكر، دمشق، ط. 1، 2010، ص 82، 83، 84.

طبعاً، لم يتوقّف استعمال مثل تلك المصطلحات عند الأشكال والمضامين الّتي انتهى إليها مُصطنعوها، إنّما عكف الدّارسون الغربيّون على تحديث الدّوال، أحياناً، والمدلولات، كثيراً، بما يُلائم طبيعة النّصوص المدروسة؛ فقد انطلق بارت، مثلاً، من مصطلحيّ الوظيفة والإسناد اللّذين استنبطهما فلاديمير بروب من دراسته المورفولوجيّة للحكاية الخرافيّة ليميّز بين الوظيفة الرّئيسة والوظيفة المُحفِّزة من جهة، وبين القرينة الخالصة والمُخْبِر من جهة أخرى.

1 – 6 – وقد اعتُمِد في تحديث المصطلحات، إلى جانب تأثير الشّكلانيّين عامّة وكتاب بروب خاصّة كما تعكسه السيميائية السّردية لغريماس، على مُنْجَزات اللّسانيات؛ فقد مَتَحَ الدّارسون الغربيّون معظم مصطلحاتهم من البحوث اللّسانية باعتبار أنّ المادّة الّتي اشتغلوا عليها هي نفسُها المادّة الّتي اشتغل عليها علماء اللّسان، مع نظرهم إلى اللّغة الأدبية كانحراف، كما هو شائع، عن معايير اللّغة الطّبيعيّة وتغريبها للواقع ومواضيعه لتجاوز المعرفة المُتضمَّنة في لغة المرجع وتحقيق الإدراك القائم في الفنّ (وهي، تحديداً، نظرة الشّكلانيّين إلى الأدب).

وقد تعدّدت المصطلحات اللّسانية بتعدّد العلوم المتفرّعة عن اللّسانيات من فونيطيقا (علم الأصوات العامّ) وفونولوجيا (علم الأصوات الوظيفيّ) ونحو توليديّ وعلم تركيب وعلم دلالة ومعجميّة وبلاغة (بوصفها دراسة للخطاب كممارسة) وأسلوبيّة (بوصفها دراسة للكلام أو المتكلّم) وعلم عَروض prosodie (بوصف أنّ مصطلحات هذا العلم هي، في الأصل، مفردات لسانيّة جرى تطبيقها على الشّعر، وأنّ التّقطيع العَروضيّ هو تقطيعٌ لسانيٌّ يعتمد على النّطق لا الإملاء) وسيميولوجيا أو سيميائيّة (بوصفها علماً يستعير من اللّسانيّات أدوات تحليل الدليل غير اللّساني الّذي يُعَدُّ الموضوع الرئيس للسّيميولوجيا أو السيميائيّة). كما استعانت اللسانيّات، في تحديد بعض مصطلحاتها، بالنّحو التّقليديّ ودأبت على تجاوز تصوّراته في الآن ذاته. ومن المصطلحات اللّسانية الّتي أسّس عليها الدّارسون مصطلحاتهم النقديّة نذكر بحسب اللّسانيات ومجالاتها واعتماداً على «قاموس اللّسانيات»، (مع الإشارة، سلفاً، إلى أنّ بعض المصطلحات تَرِدُ في فروع ومجالات مختلفة نظراً لاستعمالاتها السياقيّة المتعدِّدة):

1 – **مصطلحات اللّسانيّات:**

actant - actualisation - alternance - analogie - anaphore - articulation - aspect - conjonction - contexte - corpus - détermination - discontinu - ellipse - embrayeur - énoncé - fonction - fonctionnel - forme - harmonie - item - marque - modalité - monème - morphologie - motivation - objet - paradigmatique - paradigme - phrase - redondance - structure - sujet - syntagmatique - syntagme - thème.

2 – مصطلحات الفونيطيقا:

anticipation - articulation - continu - pause - pertinence - résonance.

3 – مصطلحات الفونولوجيا:

discontinu - indice - ordre - phonème - prosodie - variante.

4 – مصطلحات النّحو التّقليدي:

action - agent - mode - négation - objet - paradigme - proposition - relation - temps - thème - verbe.

5 – مصطلحات النّحو التّوليدي:

compétence - noyau - performance - profonde - redondance - réécriture - relation - surface - syntaxe - thème - transformation.

6 – مصطلحات علم التّركيب:

actualisation - anticipation - prédicat - prolepse - thème.

7 – مصطلحات علم الدّلالة:

actualisation - champ sémantique - connotation - contenu - dénotation - factitif - indice - référent - sème - sémème - sens - signe - signifiance - signifiant - signifié - signification.

8 – مصطلحات المعجميّة:

agent - factitif - occurrence - polysémie - redondance - sémantème.

9 – مصطلحات البلاغة:

accumulation - allégorie - analogie - anticipation - cacophonie - métaphore - métonymie - personnification - prolepse.

10 – مصطلحات الأسلوبيّة:

image - motivation - narration - parallélisme - redondance - stéréotypie - thème.

11 – مصطلحات علم العَروض:

assonance - mètre - rythme - thème.

12 – مصطلحات السّيميولوجيا أو السيميائيّة:

signal - signifiance - symbole.

1 – 7 – وإلى جانب استنادهم إلى مفاهيم لسانيّة في صوغ المصطلحات النقديّة، استثمر الدّارسون الغربيّون بعض المصطلحات المنتسِبة إلى مجالات وحقول علميّة تتّسم بالماديّة والوضعية المنطقية، نظير الرياضيات والفيزياء؛ فعالم الرّياضيات والفيزيائي يُدرِكان العالم الموضوعي بالحواس لا بالحدس أو التّخمين، ويؤسِّسان، على الملاحظة العينية المباشرة والوصف التّجريبيّ، جملةً من النتائج والخلاصات غير القابلة للدّحض أو التّشكيك في أغلب الأحيان. ومن هذه المصطلحات العلميّة مصطلح Chronotope الّذي يُوظّفه باختين في مقاربة الجنس الرّوائيّ مبتغياً، من خلاله، النّظر إلى علاقة التّداخل بين الزّمن والمكان وإسهام هذه العلاقة في إنتاج المعنى، ذلك أنّ «الزّمكان، كتجسيم رئيس للزّمن في الفضاء، يظهر كمركز للتّجريد الصّوري، كمجسِّد للرواية كلّها؛ فالعناصر المجرَّدة للرواية جميعُها – تعميمات فلسفيّة واجتماعيّة، وأفكار، وتحليل الأسباب والتّأثيرات،... – تتمحور حول الزّمكان و، بواسطته، تكتسب الحياة وتسهم في الخاصيّة المُصَوْرَنَة للفن الأدبيّ»[1]. ويعود أصل المصطلح المنحوت إلى الجذريْن اليونانييْن chronos؛ بمعنى زمن، وtopos؛ بمعنى مكان؛ فالأوّل مصطلحٌ فيزيائيٌّ، والثّاني مصطلحٌ رياضيٌّ، وقد استُعمِل المصطلح المُكثَّف في الرياضيات، كما استعمله أينشتاين في نظريّته عن النسبيّة.

ولقد عمد غريماس إلى توظيف مصطلح isotopie، ذي الجذر اليونانيّ المتكوِّن من المفردتيْن iso الدّالّة على التّشابه والاتّساق وtopos الدّالّة على المكان، رامياً إلى قراءة محتوى الخطاب الأدبيّ، خصوصاً، قراءة منسجمة وموحَّدة. وقد استُعمِل المصطلحُ، المُنصرِفُ إلى الدّلالة على المكان المنسجم (وهنا تحصل المشابهة بين معاني المصطلح في الجذر اليوناني والعلوم التّجريبيّة ومعناه في السّيميائية)، في الرّياضيات والفيزياء والكيمياء. وإذا كان مصطلح morphologie يمتلك، في اللّسانيات، معنًى مُحدَّداً ومتنوِّعاً في آنٍ معاً (تعريفات فندريس وسويت ويسبرسن وبلومفيلد ومارتيني)، فإنّنا نعثر على المصطلح نفسه قائماً في علميْن تجريبيّيْن آخريْن، هما علم النّبات botanique وعلم الحيوان zoologie؛ إذ إنّ عالمَيِ النّبات والحيوان يَشْرَعان، في تحديد التّشابهات أو الثّوابت والاختلافات أو المتغيّرات ابتغاء التّصنيف، من تحليل شكل النّبات وشكل الحيوان. وهي الطّريقةُ عينُها الّتي سلكها بروب في مقاربة أشكال الحكاية الخرافيّة؛ فقد اتّخذ مصطلح morphologie منهجاً لتحديد الشّكل الأساس للنّص والمرتبط بأصل الحكاية، على الرّغم من أنّ مصدر الحكاية الخرافية موجود في الحياة اليوميّة الّتي لا تعكسها الحكاية إلاّ قليلاً[2].

1- Mikhail Bakhtine : « Esthétique et théorie du roman », Gallimard, Paris, 1978, p 391.
2- COLLECTIF : « Théorie de la littérature ; Textes des formalistes russes », traduit par : Tzvetan Todorov, Seuil, Paris, 1966, p 238.

1 – 8 – ولم تتوقّف عمليّة إثراء المعجم النّقدي عند استعارة المصطلحات اللّسانية والعلميّة فحسب، بل راح الدّارسون الغربيون يوظّفون بعض المصطلحات التقنيّة، نظير مصطلح سَنَن code الّذي يُعدّ من مصطلحات الاتّصالات télécommunication. ويمكن اعتبار ثنائية سَنَن / رسالة الجاكبسونية (نسبة إلى جاكبسون) مقولةً لسانيّةً تقابل ثنائيّة لسان / كلام السّوسيرية. وقد أراد جاكبسون بالسَّنَن مجموع الرّموز والإشارات الّذي يكفل تبليغ الرسالة في عملية التّواصل. ثمّ انتقل المصطلح التّقني – اللّساني إلى ميدانِ دراسة الأدب؛ فاستعمله بارت في تحليله النّصي لقصّة من قصص إدغار ألان بو محدِّداً أشكالاً للسَّنَن، هي: سَنَن الأفعال، وسَنَن اللّغة الواصفة، والسَّنَن السرديّ، والسَّنَن الاجتماعيّ العرقيّ، والسَّنَن السوسيو تاريخي، والسَّنَن العلمي، وسَنَن اللّغز البوليسي، وسَنَن التّواصل أو سَنَن المقصد، والسَّنن الرّمزي، والسَّنَن اللاّرمزي، والسَّنَن الزّماني، والسَّنَن الثّقافي، والسَّنَن البلاغيّ، وسَنَن المبادلة، وسَنَن المعرفة. وإذا كانت هذه الأشكال كلُّها تنضوي تحت السَّنَن الثّقافي، فإنّ أمّيَزَها، على الإطلاق، هو سَنَن المعرفة (تجب الإشارة، فقط، إلى أنّ مترجم كتاب «التّحليل النّصي» لبارت يستعمل مفردة نسق كمقابل لمصطلح code)[1].

1 – 9 – إنّ استمداد هذه المصطلحات وسواها من حقول ومجالات غير نقديّة يشي بوجود رغبة لدى الدّارسين الغربيّين تحثّهم على العملِ من أجل تشكيل تيّار فكريّ يعتبر الكتابة واقعة مكتفيّة بنفسها تستأهل قراءة علميّة لا تلقي بالاً للعواطف والخواطر والرؤى الّتي ينضح بها أيّ عمل أدبيّ. مَن أجل ذلك، ألفينا أنّ علم النّص، لدى الغربيّين، قد جنح إلى دراسة جماليات النّص ومُكوِّناته المحايثة وتعدّد دلالاته، عدّته، في ذلك، المصطلحات اللّسانية والعلميّة والتّقنية من جهة، والمصطلحات المستنبَطة من المقاربات المختلفة للنّص من جهة أخرى، ذلك أنّ الاشتغال على النّص بوصفه بنيةً تتضمّن أنساقاً محايثةً (نَروم بالنّسق مقابلةَ المصطلح الأجنبيّ système) قد حتّم على الدّارسين استحداث مصطلحات تعكس، في آنٍ واحد، اكتفاء النّص بذاته واكتفاء الدّارس بمقاربة النّص في ذاته. ومن هذه المصطلحات المُستحدَثة الّتي رام بها الدّارسون نفي المصطلحات الدّالّة على أثر التّاريخ والمجتمع وسيرة الكاتب في النّص: راوي، ومروي له، ومرويّ، وتبئير، وحبكة، وفضاء، وشخصية، وقارئ نموذجي، وقارئ مثالي، وقارئ مضمر، وقارئ مفترَض، وقارئ مُقتضى، وقارئ أعلى، وقارئ مُخبَر، وقارئ مقصود، وتناص، وزمن السّرد، وتخييل، وعجائبي، وغرائبي،...

ولم يسلم هذا الضّرب من المقاربة للنّص الأدبيّ، الراكن إلى مصطلحات لسانيّة وعلميّة وتقنيّة ونصيّة، من القصور في مبادئه النظريّة وآلياته الإجرائيّة، حيث إنّ القول بموت

1- يُنظَر: رولان بارت: «التّحليل النصّي؛ تطبيقات على نصوص من التّوراة والإنجيل والقصّة القصيرة»، ترجمة وتقديم: عبد الكبير الشّرقاوي، دار التّكوين للتّأليف والتّرجمة والنّشر، دمشق، منشورات الزّمن، الرّباط، د. ط، 2009، ص 81.

المؤلّف والتّناصيّة وإستراتيجية النّص والتّزامنية...، والاحتفاء بالبنية والسَّنن والخطاب والتّأويل...، هي أسس فكريّة ومنهجيّة méthodologique لن تقوى على البقاء والثّبات ما لم تُعاضدها مقولة المقام الّتي تعدّ مدماك النّظريّة التّداولية. هذه النّظرية الّتي بدأت مفاهيمها تلج إلى ميدان دراسة الأدب لربطه بمختلف المقامات الّتي يتنزّل فيها الخطاب من مقام زمانيّ ومكانيّ وتفاعليّ وثقافيّ (سياسيّ، واجتماعيّ، واقتصاديّ، ودينيّ، وفلسفيّ، وعلميّ، وقانونيّ، وعرفيّ، ومعتقداتيّ،...). وإذا كانت هذه هي حال المصطلح المعاصر في الخطاب النّقديّ الغربيّ، فما هي حاله في الخطاب النقدي العربيّ؟

2 – المصطلح النّقدي في الخطاب العربيّ:

2 – 1 – لعلّنا لا نضيف جديداً إذا قلنا إنّ المصطلح النّقديّ العربيّ المعاصر يعرف اضطراباً كبيراً في نقله من مصادره الأجنبيّة إلى العربيّة. وسوف لن نختلف، إطلاقاً، في نسبة هذا الاضطراب إلى أنّنا نتلقّف المصطلح ولا نصنعه، ونستهلكه ولا ننتجه، ونتسابق في نقله ولا ندأب على وضعه والتّواضع عليه. ولكنّ هذا التّفسير أو التّبرير التّبسيطي لا يُخفي عمق الأزمة الفكريّة الّتي تجعل المثقّف العربي، عامّة، يَحَارُ ويتردّد بين التّقليد والتّجديد، وبين الإتّباع والحداثة، وبين الأصالة والمعاصرة، في التّعامل مع مصطلحات العلوم والتّقنيات والآداب والفنون، بل في التّعامل مع مصطلحات أبسط الأشياء الّتي يبتاعها أو يصادفها في حياته اليوميّة.

وقد أفضت هذه الحيرة وهذا التّردّد إلى انقسام الدّارسين على أنفسهم؛ فمنهم مقلّدٌ، ومنهم محدِثٌ، ومنهم الموفِّق بين القديم والجديد (طبعاً، ليس موضوعَ بحثنا الخوض في مفاهيم المصطلحات، من مثل: قديم وجديد وحديث ومعاصر وغيرها؛ فقد أصبح مثل هذا الخوض ضرباً من التّرف الفكري). وقد بلغ الأمر بالدّارسين العرب، أو معظمهم على الأقلّ، إلى إيثار الاشتغال الفرديّ، في نقل المصطلح الأجنبيّ، على الاشتغال الجماعيّ، ربّما طلباً للسّبق في التّعريف بمفردات علم أو فرع أو حقل أو مجال، على الرّغم من توفّر الإمكانات الّتي تيسّر العمل ضمن المجموعة، خاصّة مع تطوّر وسائل الاتّصال الحديثة؛ فقد وجدنا أنّ الأَثَرَة في استقبال (بمعنى التّفاعل والتّجاوب) المصطلح الأجنبيّ قد غدت السّمة المميِّزة للدّارس العربي داخل القطر العربيّ الواحد، سواء كان ذلك في نقل النّصوص النّقديّة (دراسات أو معاجم) إلى العربيّة، أو في تعريف القارئ العربيّ بمنهج نقديّ غربيّ، أو في وضع معجم أو قاموس أو مسرد نقديّ، أو في دراسة نقديّة تسترشد بأحد المناهج النّقدية الحديثة والمعاصرة.

ومن أمثلة هذا «التّشرذم» في ميدانٍ يوجب تضافر الجهود والبحوث، ونُريد به علم المصطلح بشقّيْه النّظري terminologie والتّطبيقي terminographie؛ فالمصطلح النّقدي

لم يعد من اختصاص ناقد أو عالم الأدب فقط، بل أضحى جزءٌ منه من اختصاص عالم المصطلح كذلك، أنّ «قاموس السّرديّات» لجيرالد برنس قد تُرجم مرّتيْن اثنتيْن من قِبل دارسيْن عربيّيْن في سنة واحدة؛ فقد قام كلٌّ من الدّارس المصري السيّد إمام والكاتب السّعودي عابد خزندار بترجمة الكتاب بعنوانيْن متباينيْن؛ فالأوّل وضع للتّرجمة، وهي معادلة للعنوان الأصلي، عنوان «قاموس السرديّات»، بينما وسم الثاني ترجمته، وهي مجافية للعنوان في لغته الإنجليزية (فالعنوان هو: «A DICTIONARY OF NARRATOLOGY»)، «المصطلح السّردي؛ معجم مصطلحات»، ناهيك عن الاختلافات الجمّة في المصطلحات المنقولة، وهو ما ينعكس، سلباً، على القارئ العربي الّذي تكتنفه، حتماً، حيرة وتردّد يساويان حيرة المثقّف وتردّدَه أو يضاهيانهما.

2 – 2 – ولا شكّ أنّ السّبب الآخر القابع خلف هذا الإخفاق في توحيد المصطلحات النّقدية يكمن في أنّ معظم الّذين اضطلعوا بعمليّة التّرجمة، تحديداً، لم يَخْبروا أصول التّرجمة ومبادئها وإجراءاتها أو، على الأقلّ، لم يألَفوا التّرجمة مثل ما ألفَها محمّد يحياتن وعبد الكبير الشّرقاوي ومنذر عيّاشي. وأنّهم لم يهتدوا بمناهج التّقَييس العالميّة منها والعربيّة الّتي تفرض نفسها على أيّ مشتغل بميدان المصطلح والاصطلاح، أو لم يُوظِّفوا بعضها بطريقة علميّة صحيحة؛ إذ إنّ التّقييس، الّذي يبتغي تحقيق الاقتصاد اللّغوي والدقّة في الدّلالة والملاءمة اللغويّة[1]، هو مدخل نظريّ وتطبيق عمليّ يؤسِّسان لفعل الاستعمال والتّداول اللاّحق للمصطلحات بعد أن تكون قد خضعت للتّوحيد قدر الإمكان، ذلك أنّ ممارسة التّقييس لا تحدّ من الفوضى الاصطلاحية، بل تقلِّل من غلوائها فحسب. وبالإضافة إلى مناهج التّقييس العالميّة من اقتراض واشتقاق وتكثيف أو نحت وتركيب وترجمة وإعادة تحديد الكلمات وإعادة تحديد المصطلحات الموجودة، وهي مناهج بعضها عرفته المواضعة العربية على المفردات، نحو الاقتراض والاشتقاق والنّحت والتّرجمة، نجد أنّ الاشتغال المعجميّ العربيّ قد عرف مناهج أخرى يُمكن بل يجب الركون إليها في نقل المصطلح الأجنبي ابتغاء تحقيق تلك المقاصد الثلاثة للتّقييس، وهي: التّعريب، والتّوليد، والمجاز، والقياس.

2 – 3 – وسنعرض، الآن، جملةً من المصطلحات توضِّح، بجلاء، اضطراب المصطلح، أو إن شئنا، الاستقبَال المضطرب للمصطلح، في النّقد العربي، الّذي ينعكس على المصطلح نفسه وهو جاهزٌ للاستعمال والتّداول بين الدّارسين والقرّاء العرب، ذلك أنّ المصطلح لاَ يعرَف اضطراباً في ذاته؛ فهو مُعرَّفٌ وجليٌّ ومنسجمٌ ومنتظِمٌ في مصادره، بل إنّ الاضطراب قائمٌ في استقبال الدّارس العربيّ له. ونُبدي، بعد بسطها، بعض الملاحظات المتعلِّقة بطرائق الدّارسين في نقلها من لغتها الأصليّة إلى اللّغة العربيّة، ونحاول، في الآن نفسه، أن نقترح

1- يُنظَر: جان ساجر، مقال سابق.

ترتيبات قد تفيد في الحدّ من اضطراب المصطلح. وقد انتقينا، لذلك، أربعين (40) مصطلحاً مأخوذاً من ثلاثة عشر (13) كتاباً؛ ثمانيّة منها مكتوبة باللّغة العربية؛ خمسة من هذه الثّمانية معاجم وقواميس، وكتابان تحليليان يعتمدان المنهج السّيميائي، وكتاب واحد يعرّف بالنظريّة الأسلوبية. أمّا الكتب الخمسة الأخرى فهي ترجمات؛ أربعة منها معاجم وقواميس، وكتاب واحد يعرّف بسيميائيّة الأهواء. وهذه الكتب هي:

1 – «معجم المصطلحات الأدبيّة المعاصرة» لسعيد علّوش (1985).

2 – «الاشتغال العاملي؛ دراسة سيميائيّة، غداً يومٌ جديدٌ لابن هدوقة عيّنة» للسّعيد بوطاجين (2000).

3 – «قاموس مصطلحات التّحليل السّيميائي للنّصوص؛ عربي إنجليزي فرنسي» لرشيد بن مالك (2000).

4 – «معجم مصطلحات نقد الرواية؛ عربي إنكليزي فرنسي» للطيف زَيتوني (2002).

5 – «المصطلحات الأدبيّة الحديثة؛ دراسة ومعجم، إنجليزي عربي» لمحمّد عناني (2003) (طبعة ثالثة).

6 – «قاموس السرديّات» لجيرالد برنس (2003) (مترجَم).

7 – «المصطلح السّردي؛ معجم مصطلحات» لجيرالد برنس (2003) (مترجَم).

8 – «سيميائيّة الكلام الروائي» لمحمّد الداهي (2006).

9 – «الأسلوبية والأسلوب» لعبد السّلام المسدّي (2006) (طبعة خامسة).

10 – «المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب» لدومينيك مانغونو (2008) (مترجَم).

11 – «معجم تحليل الخطاب» إشراف باتريك شارودو ودومينيك منغنو (2008) (مترجَم).

12 – «سيميائيّات الأهواء؛ من حالات الأشياء إلى حالات النّفس» لغريماس وجاك فونتنيي (2010) (مترجَم).

13 – «معجم السّرديّات» لمجموعة من المؤلّفين وإشراف محمّد القاضي (2010).

وقبل أن نسرد المصطلحات المُنتقاة، نُلّمِحُ إلى أنّنا لا نذكر المصطلح العربيّ سوى مرّة واحدة إذا ما تكرّر نقلُه بالصّيغة ذاتِها لدى الدّارسين العرب، وأنّنا نضع بين المصطلح والآخر علامة (/) للإشارة إلى وجودِهما في كتابيْن مختلفيْن. والمصطلحات المُنتقاة هي:

Actant: عامل / فاعل.

Agent: فعّال أو وسيط / فاعل / عامل / عون.

Architexte: نصّ أوّل / انتماء النّص / نصّ جامع / جامع النّص – نصّ جامع.

Aspect: وِجهة / مظهر (جهة) / منظر – رؤية (مظهر، جانب) / جهة / طابع.

Assertion: إثبات / توكيد.

Communication: تواصل / اتّصال / اتّصال (إبلاغ) / إبلاغ.

Compétence: ملكة / كفاءة / قدرة / كفاية / ملكة – كفاءة / أهليّة.

Configuration: شكل خارجي / تشكيل / تمظهر.

Conjonction: وصل / اتّصال / وصلة.

Débrayage: فكّ الواصل / فصل / انفصال.

Durée: أمد / ديمومة / مدّة زمنية / مدّة.

Ecart: فارق / عدول (انزياح) / انزياح.

Ellipse: إغفال / ثغرة زمنيّة (حذف) / حذف – فجوة – ثغرة / حذف / إضمار – ثغرة – ثغرة زمنيّة – قفز.

Euphorie: بهجة / صالح.

Fantastique: خرافة – أدب الخرافة / فانطاستيك / خارق / عجائبي – فانتاستيكي.

Fiduciaire: ائتماني / استيثاقي.

Fréquence: تواتر / تواتر – عدد المرّات – تكرار / تردّد.

Hypertexte: محاكاة النّص / نصّ لاحق / نصّ متعالي.

Indice: وصلة موضوعيّة / قرينة / مقياس / دليل / مؤشِّر / علامة – مؤشِّر.

Intéroceptivité: استبطان.

Isotopie: سمات سيميوطيقيّة متماثلة / تشاكل / تناظر موضوعي – تناظر دلالي / تناظر / إيزوتوبيا / تشاكل – تقاطب دلاليّ.

Jonction: اقتران / صلة (نقطة اتّصال) / صلة / لحام.

Manipulation: تحكّم / مناورة / استعمال / تطويع / تحريك.

Mode: طريقة / صيغة / طريقة – نوع – وسيط – قناة توصيل / نمط.

Motif: موضوع دالّ / حافز (موتيف) / موضوع (مادي) / حافز / موتيف.

Narrativité: خصائص سرديّة / سرديّة (ساردِيّة) / سرديّة / حكائيّة.

Narratologie: علم السّرد / سرديّات (نظرية السّرد) / علم السّرد – علم القصّ – علم الرّواية / سرديّة.

Noyau: نواة.

Paralipse: إيجاز / تغافل (حذف مؤجَّل، تجاهل العارف) / حذف زمنيّ / كتم المعلومة / تغافل – حجب – حذف مؤجَّل.

Performance: أداء / إنجاز.

Prolepse: استباق / استباق – استقدام – تنبّؤ / سابقة / سبق – استباق.

Redondance: فائض – حشو / ترداد / تكرار.

Sanction: تصديق / مكافأة – جزاء / عقاب / تقييم / جزاء / تصديق – جزاء.

Sème: سمة / سيم (مقوّم) / دالّ – علامة – لفظ / سيم / مقوّم / معنم.

Séquence: مساق / متتالية / تتابع / مقطع / متوالية / مقطوعة / متتاليّة سرديّة – متواليّة سرديّة – مقطع سرديّ.

Sommaire: خلاصة / تلخيص / ملخَّص – موجز / ملخَّص / إجمال – مجمل – تلخيص – خلاصة – موجز.

Substance: مادة / جوهر.

Sujet: ذات.

Thème: موضوع / تيم / موضوعة / مُخبَر عنه / ثيمة.

Véridiction: حقيقي / تصديق / تحقّق.

بعد هذا الجرد المُنتقى لعدد من المصطلحات النقديّة، نقدّم الملاحظات والتّرتيبات الآتية:

1 – تستند طريقة نقل المصطلح الأجنبيّ، عموماً، إلى التّرجمة الحَرْفيَّة للمفردة من دون مراعاة الجانب الاصطلاحي الّذي تتأسّس عليه في العلم أو الفرع أو الحقل أو المجال الّذي تنتمي إليه؛ فالّذي يهمّ الدّارس العربي هو العثور على وحدة معجميّة عربيّة يستعين بها في مقابلة المصطلح الأجنبيّ، وكأنّه يتعامل مع مفردة عامّة ومشتركة وليس مفردة لها مدلول مخصوص اصطلِح عليه من لدن الدّارسين (طبعاً، ليس شرطاً أن يكون المصطلح من وضع مجموعة من العلماء أو الباحثين أو الدّارسين، بل يكفي أن تلقى مفردة ما إجماعاً في الاستعمال والتّداول حتّى تغدوَ مصطلحاً مشاعاً بين جمهور المشتغلين بميدانٍ معيّنٍ). وفي

ذلك نأيٌ عن جوهر الاشتغال الاصطلاحيّ وضعاً وترجمةً؛ فالدراسة الاصطلاحيّة تنطلق من المدلول إلى الدّال؛ أي من التصوّر المُتواضَع عليه في حقل علميّ أو تقنيّ ما (لأنّ ظهور علم المصطلح جاء استجابةً للتّطوّر الكبير والمذهل الّذي عرفه المصطلح العلمي والتّقني خاصّة) إلى التسميّة ذات الأصول اللّغويّة والمنزاحة عن دلالاتها الحقيقيّة والتّعيينيّة الّتي، عادةً ما، تكون واحدة ووحيدة (وهنا نستثني المفردات ذات المشترك اللّفظي). ومن ثمّ، ينصرف البحث الاصطلاحي إلى مُقاربة المعاني المتعدّدة الّتي تحملها المفردة في مجالات المعرفة الإنسانيّة، ذلك أنّ المصطلح قد يحمل عدّة مدلولات في علوم مختلفة.

ومثال الحَرْفيَّة في التّعامل مع المصطلح الأجنبيّ نُلفيه في المقابلات الآتية: (عون = agent)، (فارق = écart)، (حذف = ellipse)، (بهجة = euphorie)، (تَردّد = fréquence)، (عقاب = sanction)، (حقيقي = véridiction)؛ فالحذف، في اللّسانيات، هو قطع أو بتر أو اقتلاع أو اجتثاث (جاء في «لسان العرب»: «حَذَف رأسه بالسّيف حَذْفاً ضربه فقطع منه قطعةً») وحدة لسانية رئيسة من الجملة، بينما الحذف، في خطاب المحكي، هو سكوت عن مدّة زمنية يُحتمَل أنّها تنطوي على حدث أو مجموعة أحداث قد تكون أساسيّة في بناء المحكيّ وقد تكون ثانويّة، وقد يعود الرّاوي إلى سردها لاحقاً وقد يتجاهلها تماماً. وعلى هذا الأساس، فإنّ المصطلح العربي الأقرب إلى معنى المصطلح الأجنبيّ هو إخفاء، لأنّه يحمل دلالة التّغاضي والتّجاوز دون نفي الموضوع الّذي يُتغاضى عنه ويُتجاوَز إلى سواه.

ويمكن للمصطلحات الأخرى، من ثغرة زمنيّة وفجوة وثغرة وقفز، أن تؤدّيَ دلالة الإخفاء مادامٍ أنّها تشي، كلّها، بإمكانيّة استدراك ما سُكِتَ عنه من أخبار ومعلومات مُفترَضة سرداً من قِبَل الرّاوي أو تلقيّاً من قِبَل المرويّ له. في حين، لا تفي مفردة إغفال بغرض التّعبير عن إخفاء مدّة زمنيّة، لأنّها تعني التّرك والإهمال، وهي تنفي، من ثمّ، عن المسند إليه؛ أي الرّاوي الّذي نفترض أنّه يُغْفِلُ ذكر مدّة زمنية، وعيَه بأهميّة تلك المدّة في معماريّة ما يروي من أحداث، وهو ما لا يمكن تصوّر حدوثه في السّرد، لأنّ الفنّ، عامّة، لا يعرف لا الإهمال ولا الارتجال ولا الاعتباطيّة.

أمّا مصطلح إضمار إذا ما استُعمِل للإحالة إلى المصطلح الأجنبيّ ellipse، فإنّه يطرح إشكالَ تقاطعه، في الدّلالة، مع مفردة virtualisation الّتي تنتظم، كمصطلح، في السيميائية السرديّة بوصفها مجالاً متفرّعاً عن سيميائيّة السّرد (إلى جانب السيميّائية الوصفية الّتي تَمثُلُ في مقولات هامون، وسيميائية الأهواء الّتي تَمثُلُ في تحليلات غريماس وفونتنيي) الّتي تقابل سيميائية الشّعر وسيميائية الدراما (الّتي نُلفي بعض تجليّاتها في كتاب «المسرح والعلامات» لإلين أستون وجورج سافونا)؛ فقد أراد غريماس، بهذا المصطلح السيميائيّ السرديّ، تخصيص فعل الذّات بواجب – الفعل وإرادة – الفعل

اللّذيْن يؤسِّسانه ويضعانه في حالة إضمار، وهما، بالتّالي، يجعلان ذات الفعل تُضمر الفعل المُحوِّل للحالات في شكل استجابة أو قَبول أو تخطيط أو قرار أو رغبة أو صَبا أوَ نزوة أو نيّة أو... ونَحْوُ هذا التّذبذب في توظيف المصطلح نجده في «قاموس مصطلحات التّحليل السيميائي للنّصوص»، حيث يُقابل واضعُه مصطلح إضمار بمصطلحيْن أجنبييْن متباينيْن شكلاً واصطلاحاً وهما ellipse وvirtualisation[1].

2 – يتّسم بعضُ النّقل بالخلط بين مصطلحات تبدو أنّها تدلّ على معنىً واحد، لكنّها، في حقيقتها، تدلّ على معاني مختلفة؛ فقد وضع الدّارس العربيّ لمفردتيْ ellipse وparalipse، مثلاً، المقابلات نفسَها مع بعض التّخصيص في ترجمة المصطلح الثّاني حين جعل الحذف زمنيّاً أو مؤَجَّلاً. وهو ما يستوجب ممارسة منهج «إعادة تحديد الكلمات» للحدّ من تداخل المصطلحات المنتسبة إلى علم واحد والّتي قد تنتج لبساً في استقبال المصطلح، ذلك أنّ مصطلح ellipse يعني إخفاء فترة زمنيّة فقط، بينما يدلّ مصطلح paralipse على إخفاء الرّاوي، عن قصد، معلومة عن المرويّ له قد يكشفها لاحقاً وقد يستخلصها المرويّ له من عمليّة التّواصل. وبذلك، تجتمع مصطلحات إخفاء وكتم وحجب للدّلالة على معنى المصطلح الثّاني، لأنّ الإخفاء قد يؤول إلى إعراب، كما قد يتحوّل الكتمان إلى إفشاء، والحجب إلى إظهار. وتذهب مفردتا تغافل وتجاهل المذهبَ عينَه؛ فهما تعبِّران عن تعمُّد الرّاوي عدم معرفته بتلك المعلومة، وهو، في الواقع، يرجئ روايتها أو يتركها موضوعَ تأويل من لدن المرويّ له. وإذا كان لا بدّ من الاستقرار على مصطلح بعينه دَرْءاً للاضطراب الاصطلاحيّ، فإنّنا نجنح إلى توظيف مصطلح حجب كمقابل للمصطلح الأجنبيّ paralipse لتمييزه عن مصطلح ellipse الّذي نؤثِر مقابلته بمصطلح إخفاء.

3 – تنتاب الدّارس العربيّ حيرة في نقل المصطلح الأجنبيّ، تتجلّى في المراوحة بين مصطلحيْن (ملكة – كفاءة)، (خرافة – أدب الخرافة)، (علامة – مؤشِّر)، (عجائبي – فانتاستيكي)، (تناظر موضوعي – تناظر دلالي)، (سبق – استباق)، (فائض – حشو)، (مكافأة – جزاء)، (تصديق – جزاء)، (ملخَّص – موجز)، أو ثلاثة (حذف – فجوة – ثغرة)، (تواتر – عدد المرّات – تكرار)، (علم السّرد – علم القصّ – علم الرّواية)، (تغافل – حجب – حذف مؤجَّل)، (استباق – استقدام – تنبّؤ)، (دالّ – علامة – لفظ)، (متتاليّة سرديّة – متواليّة سرديّة – مقطع سرديّ)، أو أربعة (إضمار – ثغرة – ثغرة زمنيّة – قفز)، (طريقة – نوع – وسيط – قناة توصيل)، أو خمسة (إجمال – مجمل – تلخيص – خلاصة – موجز). وقد لا يستطيع الدّارس العربيّ، في بعض الأحيان، أن يحسم اختياره بين مصطلحيْن اثنيْن (فعّال أو وسيط). ونحن قد نستسيغ هذه المراوحة وهذا التّذبذب إذا

1- يُنظَر: رشيد بن مالك: «قاموس مصطلحات التّحليل السّيميائي للنّصوص؛ عربي – إنجليزي – فرنسي»، دار الحكمة، الجزائر، د. ط، 2000، ص 63، وص 256 .

صدرا عن دارس واحد، ولكنّنا سنستثقلهما، حتماً، إذا صدرا عن مجموعة من الدّارسين يُفتَرَض أنّ الغاية من اشتغالهم المشترك هو الإسهام في توحيد المصطلح وتقديمه مُيَسَّراً للقارئ العربيّ وليس الإمعان في الفوضى الاصطلاحيّة و«تنفير» القارئ من الإقبال على المصطلح قراءةً وإدراكاً وتوظيفاً، كما يَمْثُل في «معجم السرديّات».

وقد يلجأ الدّارس العربي، مفصحاً عن حيرته، إلى وضع بعض المُقابلات بين قوسين إلى جانب المُقابلات الّتي استقرّت عليها ترجمته أو تعريبه، وكأنّه لا يقنع بما توفّره اللّغة من مفردات قائمة، ويجود به العقل من كلمات مُصْطنَعة، نحو: (مظهر (جهة))، (منظر - رؤية (مظهر، جانب))، (اتّصال (إبلاغ))، (عدول (انزياح))، (ثغرة زمنيّة (حذف))، (صلة (نقطة اتّصال))، (حافز (موتيف))، (موضوع (مادي))، (سرديّة (سارديّة))، (سرديّات (نظرية السّرد))، (تغافل (حذف مؤجَّل، تجاهل العارف))، (سيم (مقوّم)).

ولكن، قد تتبدَّد «غشاوة» الحيرة عن الدّارس؛ فيعيد النّظر في ما قدّم من مصطلح مضطرب ويحاول الاستقرار على مصطلح بعينه بعد أن ينهض باستقراء تاريخه وتاريخ المصطلحات المنافسة له متوخّياً الاقتصاد في التّعبير ليعلّل اختياره أو يبرّرَه، مثل ما فعل السّعيد بوطاجين حين عمل على تجاوز تَمَلْمُله بين العدول والانزياح في دراسته السيميائيّة لرواية «غداً يومٌ جديد» متسائلاً ومُجيباً في كتابه «التّرجمة والمصطلح»: «لماذا مصطلح انزياح؟ لا نجد أيَّ تسويغ لهذا المقترح، ليس لأنّه مستثقَل صوتياً، بل لأنّ المفهوم ومصطلحه قائمان منذ قرون. لذلك، نرى أنّ مصطلح عدول أجمل وأدلّ، وأكثر اقتصاداً من ناحيّة الحروف الّتي تشكّله. إضافةً إلى ذلك، فإنّ مستعملي الانزياح لم يُقدِّموا أيّ تبريرات لهذا الخيار الّذي جاء شاردة لا مرجعيّة سببيّة لها، لا من النّاحية اللغوية ولا من النّاحية المفهومية ولا من النّاحية الفلسفية ولا من النّاحية الإجرائية»[1].

4 – يلوذ الدّارس العربيّ، في أحايين قليلة، بالاقتراض المُعرَّب (إذا جاز أن نسمّيه كذلك) للمصطلح الأجنبيّ عندما لا يُسعفه المعجم في إيجاد مقابل يفي بغرض الدّلالة على المعنى في لغته الأصليّة. هذه هي حال مصطلح isotopie الّذي يقترضه رشيد بن مالك اقتراضاً دون أن يغفلَ إخضاعَه إلى الصّيغة الصّوتية والصرفيّة للّغة العربية؛ فيصبح المصطلح إيزوتوبيا شبيهاً، من حيث مبناهُ، بإيديولوجيا وأكسيولوجيا ومورفولوجيا، ودالاًّ، بلا ريب، على المدلول الّذي ابتغاه مستحدثُه في السيميائية. ولكنّ الأمر قد لا يعدو خروجاً عن مألوف الاستعمال والتّداول لهذا المصطلح إمعاناً في العلميّة والدقّة والموضوعيّة؛ فقد جرت على اللُّسُن واستقرّت، إلى حدّ كبير، مفردة تشاكل الّتي تميّزت بوقعها الجميل في الأذن ودقّتها في الدّلالة على التّشابه والتّماثل في الصّوت والتّركيب والمعنى.

1- السّعيد بوطاجين: «التّرجمة والمصطلح؛ دراسة في إشكاليّة ترجمة المصطلح النّقديّ الجديد»، الدّار العربية للعلوم ناشِرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط. 1، 2009، ص 135.

وينحو سعيد علّوش ورشيد بن مالك والسيّد إمام النّحوَ ذاتَه في تعريب المصطلح المُقترَض sème؛ فهم لا يجدون سبيلاً إلى مقابلة المصطلح الأجنبي أمثلَ من التّعريب، على الرّغم من وجود مفردةٍ عربيّة يمكن الاستعانة بها لمقابلة المفردة الدّخيلة، ألا وهي مفردة سيما المتشاكلة «صوتاً ومعنًى، مع نظيراتها الأجنبيّة الّتي تؤول جميعُها إلى النّواة اللّغوية اليونانية القديمة (séma؛ بمعنى علامة signe)»[1].

5 – وإذا كنّا نقرّ بالاقتراض والتّعريب منهجيْن تقييسيّيْن يُسهمان في توحيد المصطلح وشيوعه، فإنّنا لا نجد لبعض الصّيغ تبريراً لغوياً أو متّكَأً علمياً، نظير مصطلح مَعْنَم الّذي لسنا ندري أيّ صيغة صرفيّة يرتكز عليها سعيد بنكراد في وضعه، وأيّ منهج يستأنس به في تقييسه؛ أهو الاشتقاق؟! أم النّحت؟! أم التّرجمة؟! أم التّوليد؟! أم القياس؟! أم... إنّ مثل هذا الأسلوب في نقل المصطلح الأجنبيّ سَيُرْبِكُ، حتماً، الدّارس والقارئ العربيّيْن، إذا لم يتأسّس على خلفيّة لغويّة معجميّةً كانت أو اصطلاحيّةً.

6 – لا يُراعي الدّارس العربيّ، في كثير من الأحيان، أصول اللّغة العربيّة من حيث المعجمُ في نقل المصطلح الأجنبيّ. والأمر راجع، كما أسلفنا، إلى العفويّة في تلقّف المصطلح، وإلى الحَرْفِيَّة في نقله. ومن مظاهر ذلك أنّ الدّارسين الّذين حاولوا ترجمة مصطلح manipulation، مثلاً، لم ينتبهوا إلى أنّ إحدى المفردات الّتي ارتضوها مقابلات للمصطلح السّيميائي جديرة، وحدها، بأن تحيل إلى معنى المصطلح الأجنبي، بسبب أنّهم لم يسترشدوا، في عمليّة النّقل تلك، بمعاجم اللّغة العربية؛ فقد ترجموا المصطلح المُشار إليه بمفردات لا يُظاهِرُها سندٌ في المعجم يوافق مدلوله في المجال الّذي ينتسب إليه، مثل: تحكّم، ومناورة، وتطويع، وتحريك. وذلك للأسباب الآتية:

أ – أنّ التّحكّم يعني الضّبط، وقد يعني التّسلّط والاستبداد.

ب – أنّ الفعل ناوَر قريب من الفعل نَوَّر الّذي يفيد معنى التّلاعب والتّخيُّل والتّشبُّه؛ فـ«هو يُنَوِّر عليه أي يُخَيِّل (...) ويُقال فلان يُنَوِّر على فلان إذا شَبَّه عليه أمراً»[2].

ج – أنّ التّطويع يفترض حضور رجل مُطوِّع وآخر طيِّع سهل الانقياد «... فإذا مضى لأمره فقد أطاعه، فإذا وافقه فقد طاوعه...»[3].

1– يوسف وغليسي: «إشكاليّة المصطلح في الخطاب النّقدي العربيّ الجديد»، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط. 1، 2008، ص 238، 239.

2– أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم بن منظور الإفريقيّ المصريّ: «لسان العرب»، مادة (م – ن)، المجلّد الرابع عشر، دار صادر للطّباعة والنّشر، بيروت، ط. 3، 2004، ص 382.

3– «لسان العرب»، مادة (ض – ظ – ط)، المجلّد التّاسع، ص 158.

د – أنّ فعل التّحريك يطال السّاكن لا المُتغيِّر والمُتحوِّل. وهو ينصرف، فقط، إلى بثّ الحركة في آلة أو جهاز أو موضوع أو منتَج. وهو، بهذا المعنى الّذي يستقرّ عليه بنكراد، يوافق معنى المفردة في مدخلها المعجميّ العامّ وليس في استعمالها القاموسيّ المتخصِّص؛ أي في حقل السيميائية السرديّة: «L'antiquaire maniait l'objet avec précaution = manipuler»[1].

وعلى هذا الأساس، فإنّ المفردات العربيّة الّتي يُقابل بها المترجمون المصطلح الأجنبيّ تجافي الصّواب، لأنّ مدلول المصطلح، كما يضعه غريماس، يحيل إلى الفعل الّذي يمارسه المرسل على المرسَل إليه – الذّات، بحيث يضطلع المرسل، في المرحلة الأولى من مراحل البرنَامج السّردي الأربع، بفعل إقناعيّ يستند إلى الإرادة أو المعرفة أو القدرة، وينهض المرسَل إليه – الذّات، في المقابل، بفعل تأويليّ؛ فيقتنع بفعل المرسل ويسلّم بالأداء، أو يردّ فعلَه فيرفض الأداء. ولهذا، نعتقد أنَّ لا التّحكّم ولا التّطويع ولا التّحريك، بدلالاتها تلك، يمكن لها أن تُشاكلَ مصطلح manipulation، ونستثني مفردة مناورة كونها تلائم مدلول المصطلح الأجنبيِّ، فقط، في جانبه المتعلّق بفعل الإقناع القائم على المعرفة أين يحاول المرسل حمل المرسَل إليه – الذّات على الاعتقاد faire – croire بصحّة ما يزعم من أقوال لحملَه على الأداء. ومن ثمّ، نكاد نجزم بأنّ المفردة الّتي تُعادل مصطلح manipulation هي مفردة استعمال الّتي تعني الطّلب للعمل: «واستعمل فلانَ غيرَه إذا سأله أن يعمل له، واستعمله: طلب إليه العملَ»[2].

1- Emile Genouvrier, Claude Désirat, Tristan Hordé : « Nouveau dictionnaire des synonymes », Larousse, Paris, 1977, p 254.

2- «لسان العرب»، مادة (ع)، المجلّد العاشر، ص 283.

خلاصة

لقد تبيّن لنا، من خلال محاولة التّشريح «الجزئيّ» لوضعيّة المصطلح النّقدي في الخطابيْن الغربي والعربي، أنّ حال المصطلح، هنا وهناك، تسيران في خطّيْن متوازييْن؛ فبينما تستتبّ حال المصطلح في الخطاب الغربيّ، إلى حدّ كبير، بفضل ركون الدّارس إلى اللّغتيْن الإغريقيّة واللاّتينيّة في اقتراض المصطلح واهتدائه بمناهج التّقييس المصطلحيّ وتطويعه لمصطلحات العلوم الأخرى بشكل يخدم أسلوبه في مقاربة النّص الّذي يفرض عليه اصطناع مصطلحات تحيل إلى اكتفائه (أي النّص) بذاته، نجد أنّ حال المصطلح عندنا لا تبعث على الارتياح بسبب حيرة المثقّف، عامّة، في تلقّي مفردات الحضارة الغربيّة وأنانيّة الدّارس العربيّ، على وجه الخصوص، في نقل المصطلح الدّخيل وإغفاله لأصول التّرجمة وأدواتها وتغافله أو انحرافه عن التّوظيف الصّحيح لمناهج التّقييس العالمية والعربية.

وقد استظهرنا بعضاً من تلك الفوضى الاصطلاحية، الّتي أصبحت صفةً مُتَلَبِّسَةً بالمصطلح النقدي المعاصر في الدّراسات والتّرجمات العربيّة، عبر تقديم جملة من الأمثلة والشّواهد عبَّرت عن الحَرْفِيَّة في وضع المصطلح الأجنبيّ ترجمةً وتعريباً. ولم نَشأ الاكتفاء ببيان طرائق الدّارس العربيّ وأساليبه، البعيدة عن جوهر التّقييس وأهدافه، في نقل المصطلح، إنّما حاولنا تقديم ترتيبات تساعد في الحدّ من التّخبّط الاصطلاحي، مشدِّدين على أهميّة الاستناد إلى معاجم اللّغة العربيّة باعتبارها المنطلق والمرتكز لأيّ اشتغال اصطلاحيّ يصبو إلى توحيد المصطلح النّقدي.

مصطلح الخطاب
لسانياً وسردياً

تتعدّد مدلولات مصطلح الخطاب وتتباين مفاهيمه، لتقاطعه مع مصطلحات أخرى ينتسب معها إلى مجال اللّسانيات من جهة، ولتعدّد معانيه في مجال دراسة الأدب بسبب اختلاف النّظريات النّقدية من جهة أخرى.

1 – الخطاب لسانياً:

يشير مانغونو إلى تقاطع مصطلح الخطاب مع أربعة مصطلحات لسانيّة أخرى، هي الجملة والملفوظ واللّغة والنّص[1]؛ فقد اعتُبِر الخطاب، من قِبَل بعض علماء اللّسان، بنية لغويّة تتضمّن عدداً من الجمل، ممّا فتح المَجال أمام ظهور لَسانيات جديدة تُعنى بتحليل الخطاب بعدما احتفت اللّسانيات البنيوية أو الوصفية بتحليل الجملة صوتياً وصرفياً ونحوياً ودلالياً. وهو ما يجعل الخطاب ملفوظاً تُشكّله اللّغة بأصواتها ومفرداتها وأبنيتها وتراكيبها ومعانيها. غير أنّ الخطاب لا يتحدّد بشرط اللّغة فحسب، بل إنّه يتحدّد بشروط إنتاجه كذلك، من متلفِّظ ومتلفَّظ له ومقام أو سياق يجمعهما. ومن ثمّ، فإنّ تلك الشروط هي الّتي تعرّف الخطاب وتعيّن طبيعته؛ فتصبح اللّغة، حينئذ، شرطاً ثانوياً لا يحتكم إليه الدّارسون في تحليل الخطاب وأنماطه، ذلك أنّ مقام المتخاطِبين قد يستدعي حضور اللّغة، شفوية أكانت أم مكتوبة، أو سواها من قنوات التّواصل، من قبيل الإيماءة والرّسم والأيقونة والموسيقى والرّقص. إنّ هذه القنوات تميّز الخطاب عن الملفوظ من حيث إنّ الخطاب قد لا يستعمل اللّغة من أجل تمثيل الواقع، أمّا الملفوظ فإنّه يرتبط بالتّلفّظ؛ أي بالمشيرات الدالّة على المتلفّظ والمكان والزّمان (أنا، وهنا، والآن). وهو، بهذا المعنى، يشكّل موضوع دراسة لسانية خالصة، عكس الخطاب الّذي يمثّل موضوع دراسة تداولية. وعليه، فإنّ «كلّ ملفوظ هو خطاب، ولكن ليس كلّ خطاب هو ملفوظ».

أمّا علاقة الخطاب باللّغة فهي تشبه علاقة الكلام باللّغة أو علاقة الاستعمال بالمعجم، ذلك أنّ الخطاب نشاط لغويّ فرديّ يتعلّق بالمخاطِب – المخاطَب يضيف إلى اللّغة، بوصفها جملة من القواعد والقوانين الجامدة والمُضمَرة، مفردات ومعان جديدة، وتتعدّد أنماطه تبعاً لتموقع المتلفّظ ومهنته وتصنيفه الاجتماعيّ وطبيعة التّلفّظ؛ فالانتماء للفكر الليبرالي ينتج خطاباً ليبرالياً، والانتساب لفئة الإعلاميّين ينتج خطاباً صحفياً، والانخراط في

1- دومينيك مانغونو: «المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب»، ترجمة: محمّد يحياتن، الدّار العربية للعلوم ناشِرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط. 1، 2008، ص 38.

شريحة العمّال ينتج خطاباً بروليتارياً، والتماس التّواصل مع الآخر ينتج خطاباً تلقينياً أو جدالياً أو إثباتياً أو إلزامياً...

وكثيراً ما يتداخل مصطلح الخطاب مع مصطلح النّص الّذي لا يعرف، هو الآخر، مفهوماً واحداً، ويتقاطع، بدوره، مع الخطاب والملفوظ[1]. إلاّ أنّ النّص، من حيث هو ملفوظ؛ أي بنية لغوية، يتميّز عن الخطاب بسمة الكتابة، في حين لا يتقيّد الخطاب بهذه السّمة، فضلاً عن طبيعته التّداولية الّتي لا يتحلّى بها النّص المكتفي بذاته. لهذا، يرى أمبرطو إيكو أنّ النّص هو خطاب مقيّد بالكتابة. وإذا أردنا أن نعيد صياغة هذا المفهوم، قلنا إنّ «النّص هو خطاب ملفوظ مقيّد بالكتابة». وبذلك، نستطيع أن نجمع، داخل تعريف واحد (وهو، في الواقع، مفهوم من بين مفاهيم عديدة تحاول أن تحدّد مصطلح النّص)ً، بين اًلمصطلحات المتقابلة الثّلاثة وأن نضع فواصل بينها في الآن نفسه؛ فالنّص هو ملفوظ مكتوب، والخطاب هو «ارتباط النّص بسياقه»[2]، حيث لا يكون مقيّداً باللّغة باعتبارها ملفوظاً مكتوباً أو شفوياً.

2 – الخطاب سردياً:

إنّ التّعريف اللّساني للخطاب، الّذي خلُصنا إليه، يسمح لنا بالتّفريق بين أنماط الخطاب المتداولة بين المتخاطبين في مقامات معيّنة (الخطاب الأدبي، والخطاب الصّحفي، والخطاب الدّيني، والخطاب الإيديولوجي، والخطاب الإشهاري، والخطاب الإيمائي، والخطاب الموسيقي،...). ويختصّ الخطاب الأدبيّ، كنصّ (فالخطاب الأدبيّ قد يكون شفوياً، مثل الحكاية والشّعر العاميّ)، بميزات تبتعد به عن التّقريرية والتّوثيق اللّذيْن يتلبّسان الخطابات الأخرى أو بعضها. من ذلك أنّ هذا النّمط من الخطاب يتأسّس على اللّغة الأدبيّة الّتي تلمّح ولا تصرّح، توحي ولا تحيل، تومئ ولا تُفصح، وتدعو القارئ، بالتّالي، إلى إعادة إنتاج تلك اللّغة عبر التّحليل والتّأويل. ثمّ، إنّ اللّغة الأدبية مجموعة من المهيمنات والمُشكّلات الجمالية الّتي تُكسب الخطاب أدبيّة littérarité وتحدّد صنوفه؛ فالخطاب السّردي يُهيمن عليه السّرد، والخطاب الشّعري يغلب عليه الوصف، والخطاب الدرامي (أو المسرحي) يطغى عليه التّمثيل، من غير أن يعني ذلك عدم تداخل هذه المُهيمنات وتماهيها وانصهارها في نصّ واحد، مثل النّص الروائي الّذي يجمع بين سرد الأحداث ووصف الشخصيات والموجودات والفضاءات والتّمثيل الّذي تُبرزه أقوال الشّخصيات وحواراتها.

1- المرجع نفسه، ص 127.

2- المرجع نفسه، ص 40.

وإذا كانت المُهيمنات مُشكِّلات جماليّةً عامّةً تعيّن صنوف الخطاب الأدبيّ أو أجناسه، فإنّ المُشكِّلات الجمَاليّة الجوهريّة تمنحها خصوصيةً أكثر؛ فالخطاب السّردي يتألّف، من منظور جينيت، من التّرتيب والديمومة والتّواتر والصّيغة والصّوت... ويتكوّن الخطاب الشّعري، لدى جان كوهين، من القافية والنّبر والوقفة العروضية والوقفة الدّلالية والتّنغيم والمجاز... بينما يقوم الخطاب الدرامي على القصّة والحبكة والشّخصية والفعل والحوار والعرض والمكان... وتنتقل المُشكِّلات الجوهريّة، هي الأخرى، من خطاب إلى آخر، حيث يشترك الخطابان السّردي والدرامي في عنصر الصّيغة أو الحوار، كما يشتركان في عنصر الصّراع، وهما معاً؛ أي الصّيغة والصّراع، يتطلّبان حضور الشّخصية. وقد تنتقل مُشكِّلات الصّيغة والصّراع والشّخصية من هذيْن الخطابيْن إلى الخطاب الشّعري إذا كانت القصيدة ملحميةً أو قصصيةً. وعلى هذا الأساس، لا يوجد خطاب «نقيّ» مستقلّ بمُشكِّلاته الجمالية العامّة أو الجوهرية، بل يوجد خطاب يُكيِّف المُهيمنات والمُشكِّلات وفق طبيعة الجنس الأدبيّ؛ فإذا كان الخطاب سرداً، تراوحت الصّيغة بين الرّواية والعرْض والنّقل والمباشَرة والفورية...، وإذا كان الخطاب دراما، اضطرب الحوار بين النّثر والشّعر؛ إذ «من غير المفترَض أن يتحدّث الملوك والملكات شعراً، لكنّ هذا تقليد من تقاليد شكل الحوار الّذي يشير إلى العالم الدرامي الخاصّ بالأبطال والبطلات التّراجيديين [...] وعلى العكس، فإنّ عالم الكوميديا الخاصّ بالحياة المتدنيّة يناسبه أكثر التّعبير عنه من خلال لغة الحياة اليومية الّتي تدلّ على (العادي والمبتذل). وحتّى تلك المسرحيّات الكوميدية في التّراث الكلاسيكي – الّتي تعتمد على الشّعر أو على مزيج من الشّعر والنّثر (أريستو فانيس وبلاوتوس وموليير وغيرهم) – تسمح بقدر من (الابتذال) عندما تسمح باستخدام التّعبير العامي أو التّعبير المستمدّ من لهجة خاصّةً أو يستخدم الشّعر كوسيلة للسّخرية من التّراجيدي (في مقابل تمجيد الكوميدي)»[1].

وعلى غرار التّقابل بين مصطلح الخطاب ومصطلحات الجملة والملفوظ واللّغة والنّص، يتقابل الخطاب، في الدّرس النّقدي وفي مجال تحليل الخطاب السّردي، مع مصطلح الحكاية أو المحكي، من دون أن يتقاطع أو يتداخل معه كما يحدث للمصطلح في الدّرس اللّساني. ويعزو بعض علماء السّرد وضع هذا التّقابل المصطلحيّ بين الخطاب والحكاية إلى عالم اللّسان الفرنسيّ بنفنست (في مُؤلَّفه «مسائل في اللّسانيات العامّة» الّذي كتبه سنة 1966)، في حين إنّ أوّل من حدّد الفرق بين المصطلحيْن هو الباحث الشّكلاني الروسي طوماشفسكي (في بحثه الموسوم «الموضوعاتية» الّذي كتبه سنة 1925) الّذي خصّ الثّنائية المصطلحية بتعريف نقديّ أو علميّ (ذلك أنّ النّظرية الشّكلانية أرادت أن تكون منهجاً

1- إلين أستون وجورج سافونا: «المسرح والعلامات»، ترجمة: سباعي السيّد، مراجعة: محسن مصيلحي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، د. ط، 1996، ص 85.

علمياً يتناول الأدب كواقعة لغويّة مستقلّة بذاتها) يحدّد الخطاب والحكاية بوصفهما مُكوّنيّن لغويّيّن يؤلّفان، معاً، الخطاب السّردي، بينما جاء مفهوم بنفنست لتلك الثّنائية في سياق التّعريف اللّساني العامّ من حيث إنّ الخطاب، في نظره، يستوعب الملفوظات الأدبية وغير الأدبية، مثل النّص التّعليمي والمذكّرات والمراسلات. ثمّ تتالت الدّراسات والأبحاث وتعدّدت الطّرق والأساليب لتعريف الخطاب والحكاية، غير أنّ أهمّها تلك الّتي تضمّنتها الشّعرية والسّرديّات.

2 – 1 – حبكة / حكاية: يميّز طوماشفسكي بين الحبكة sujet والحكاية fable بقوله: «نسمّي حكايةً مجموع الأحداث المترابطة الّتي تُبَثُّ لنا في غضون العمل، حيث يمكن أن تُعرَض بطريقة واقعيّة، تبعاً للتّرتيب الطّبيعي، بما في ذلك التّرتيب الزّمني والسّببي للأحداث، بشكل مستقلٍّ عن الطّريقة الّتي تُنظَّم وتُقدَّم بها في العمل. وتتعارض الحكاية مع الحبكة الّتي تتألّف، هي الأخرى، من الأحداث ذاتها، لكنّها تحترم ترتيب ظهورها في العمل وسلسلة الأخبار الّتي تعيّنها»[1]. إنّ الحبكَة، بهذا المفهوم، هي الصّياغة الفنيّة للأحداث الّتي تكون، أصلاً، متعاقبة تعاقباً منطقياً، وهي تشمل، بحسب مقارَبة طوماشفسكي لمضامين «الموضوعاتية» في بحثه المذكور، الحافز والتّحفيز والعرض والسّرد والزّمن والمكان والبطل، وما يتفرّع عن هذه المُشكِّلات الجمالية من أنواع وصنوف. ومن ثمّ، فإنّ الحبكة هي أسلوب يقدّم الحكاية على نحو يرتضيه الكاتب – الرّاوي أثناء الكتابة – التّلفّظ. ولهذا، قد تكون الحكاية واحدة، ولكنّ الحبكات تكون مختلفة بل متباينة.

2 – 2 – خطاب / حكاية: يُقيم تودوروف حدّاً بين الخطاب discours والحكاية histoire بناءً على تعريفيّ طوماشفسكي الّذي ترجم نصّه «الموضوعاتية» ونصوصاً أخرى للشّكلانيّين الرّوس إلى الفرنسية وبنفنست الّذي أدخل، في رأيه، هذه الثّنائية إلى مجال الدّراسات اللّغوية. يقول تودوروف: «على المستوى الأكثر عمومية، يمتلك العمل الأدبيّ مظهريّن: هو حكاية وخطاب في آن واحد؛ فهو حكاية من حيث إنّه يذكّر بواقع ما، بأحداث تكون قد وقعت، بشخصيات تمتزج، من وجهة النّظر هذه، بأولئك في الحياة الواقعية. هذه الحكاية نفسُها يمكن أن تُنقَل لنا بطرق أخرى، كالفيلم. يمكن أن ندركها، مثلاً، بواسطة سرد شفويّ لشاهد، من دون أن تكون مُجسَّدةً في كتاب. ولكنّ العمل هو، في الوقت نفسه، خطاب: يوجد راوٍ يُجْري الحكاية، وقبالته قارئ يُدركها. في هذا المستوى، ليست الأحداث المنقولة هي الّتي تهمّ، بل الكيفية الّتي من خلالها يعرّفنا بها الرّاوي»[2]. من هذا المنطلق،

1- COLLECTIF : «Théorie de la littérature ; Textes des formalistes russes », traduit par : Tzvetan Todorov, Seuil, Paris, 1966, p 268.

2- COLLECTIF : « l'analyse structurale du récit », communications 8, seuil, paris, 1981, p 132.

يتمظهر الخطاب، لدى تودوروف الّذي اضطلع بتحليلات مستفيضة للخطاب السّردي ومضى يُعيد النّظر، باستمرار، في المصطلحات شكلاً ومعنًى، في سجلاّت الكلام والصّيغة والزّمن والرؤية والصّوت(1).

2 – 3 – خطاب / محكي: يشير جيرار جينيت إلى حضور هذه الثّنائية في الفكر اليوناني من خلال كتابيّ «الجمهورية» لأفلاطون و«الشّعرية» لأرسطو اللّذيْن يعرضان التّقابل بين المحاكاة mimèsis والسّرد diégésis، مع اختلاف نظرة كلٍّ من الفيلسوفيْن إلى المصطلحيْن خاصّة في ما يرتبط بالمحاكاة. ويتجلّى الفرق بين المحاكاة والسّرد في أنّ الكلام في الأولى يأتي على لسان الشّخصيات (الدراما، والشّعر الملحمي)، بينما يأتي في الثّانية على لسان الشّاعر (الشّعر الغنائي، والشّعر التّعليمي، والشّعر الهجائي). وبذلك، تنحو المحاكاة نحو الخطاب في تمثيل الأحداث تمثيلاً مباشراً من الشّخصيات، وهو ما يسمّيه جينيت سرد الأقوال. في حين، تُعرَض الأحداث، في السّرد، عرضاً غير مباشر من لدن الشّاعر – الرّاوي، وهو ما يسمّيه جينيت، أيضاً، سرد الأحداث؛ فكلّما شحّت الأخبار السّردية وانعدم وجود الرّاوي أو تضاءل، كان النّص محاكاةً أو تمثيلاً أو خطاباً. وكلّما كثرت الأخبار السرديّة وتعاظم دور الرّاوي، كان النّص حكايةً أو سرداً أو محكيّاً. ولهذا السّبب، قد لا يعنينا أمر المتكلّم في المحكيّ، لأنّنا نستطيع إدراك الأحداث من دونه، ولكنّنا، في الخطاب، لا نستطيع ذلك، لأنّ الأحداث تنضّدها لغته ووضعه التّلفّظي. هذا ما يبيّنه قول جينيت في تعريف الخطاب والمحكي مستثمراً ثنائية بنفنست: «في الخطاب، شخصٌ يتكلّم، ووضعه في فعلِ التّكلّم نفسه هو بؤرة الدّلالات الأكثر أهميّة. في المحكيّ، مثل ما يقول بنفنست بقوّة، لا أحدَ يتكلّمَ، بشَكل لا نتساءل معه، في أيّ لحظة، من يتكلّم (أين ومتى،...) كي نتلقّى دلالة النّص بأكملها»(2).

وفي كتابه «صور III»، يجعل جينيت الخطاب السّردي شاملاً للحكاية والمحكيّ والسّرد، بحيث لا يستقيم تحليله، في نظره، إلاّ بدراسة العلاقات بين هذه المكوِّنات الثلاثة؛ فالحكاية هي المحتوى السّردي، والمحكيّ هو الشّكل أو الملفوظ أو الخطاب، والسّرد هو الفعل الّذي يُنتجُهما(3). وبعبارة أخرى، فإنّ السّرد narration، بوصفه اقتفاءً للأفعال والأقوال الّتي تؤلّف المحتوى، يقدّم الحكاية بواسطة المحكيّ شفويّاً كان (الحكاية الشّعبية مثلاً) أو كتابيّاً (القصّة والرواية). وتأسيساً على هذا التّقسيم لمكوّنات الخطاب السّردي، تمثّل الحكاية، في اعتقادنا، الملفوظ الّذي لا يتجلّى إلاّ من خلال التّلفّظ؛ أي المحكي أو الدّال أو الخطاب،

1- يُنظَر: تزفيتان تودوروف: «الشّعريّة»، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنّشر، الدّار البيضاء، ط. 2، 1990.

2- «التّحليل البنيوي للمحكي»، مرجع سابق، ص 167.

3- GERARD GENETTE: « Figures III », Seuil, Paris, 1972, p 72.

بينما يتجلّى الملفوظ (الحكاية) والتّلفّظ (المحكي)، معاً، عبر السّرد الّذي يحيل، أكثر، إلى السّمة التّلفّظية الشفويّة، وهو، من ثمّ، يتعارض مع الكتابة باعتبارها تلفّظاً نصّياً.

وبما أنّ حضور المتكلّم ضروريّ في تشكيل الخطاب، عامّةً، ووضعه في عملية التّلفّظ هو مَعين الدّلالة، فإنّ صورته، في الخطاب السّردي خاصّةً، تلتبس بأحد كائنَين؛ الرّاوي أو الشّخصية، وإنّ كلامه يأخذ أشكالاً مختلفة باختلاف الأسلوب والصّيغة والتّعبير؛ فالصّيغة، لدى جينيت، تحدّد العلاقة بين خطاب الرّاوي وخطاب الشّخصية بشكل يأتي فيه الكلام مُسرَّداً (مرويّاً) أو معروضاً (أسلوب غير مباشر) أو منقولاً (أسلوب مباشر أو درامي أو مسرحيّ). وتضمّ صيغة الخطاب أو سجلّ التّمثيل، لدى تودوروف، أنواع تلفّظ الكلام، نظير الخطاب المنقول discours rapporté الّذي يدلّ سياقُه على أنّه قد تُلُفِّظ به في موضع آخر ailleurs، وهو ما يُطابق الاستشهاد، والخطاب الشّخصي discours personnel الّذي يؤلِّف بين ذات الملفوظ وذات التّلفّظ ويشهد على حضور الذّات الثانية في الخطاب[1].

1- TZVETAN TODOROV: « Littérature et signification », Larousse, Paris, 1967, p 85.

خلاصة

لمصطلح الخطاب في الدّرس النّقدي، إذاً، ثلاثة مفاهيم رئيسة؛ فهو مجموعة من المُهيمِنات والمُشكِّلات الجمالية تميّزه عن مجالات الخطاب الأخرى وتحدّد أجناسه (الخِطاب السّردي، والخطاب الشّعري، والخطاب الدرامي). وهو تلفّظ شفويّ أو مكتوب يحبك الملفوظ أو الحكاية، وتختلف مكوِّناته بحسب المنظورات التّحليلية للخطاب السّردي (منظور طوماشفسكي، ومنظور تودوروف، ومنظور جينيت). وهو صيغة تلفّظية تُنْبِئ بخفوت السّرد الّذي يستأثر به الرّاوي وبروز التّمثيل الّذي تُهيمِن عليه الشّخصية.

شعريّة السّرد والترجمة العربية

المنهج والمصطلح

يُستعمَل مصطلح الشّعريّة للدّلالة على معنييْن اثنيْن؛ معنى يحيل إلى الخصائص والسّمات الّتي تميّز الخطاب السّردي (وكذا الخطاب الشّعري) عن الخطابات الأخرى، نظير الخطاب السّياسي والخطاب الدّيني والخطاب الفلسفي والخطاب الإعلامي والخطاب الإشهاري، ومعنى يدلّ على العلم الّذي يدرس تلك الخصائص والسّمات. ومن ثمّ، تُعدُّ الشّعرية خاصيّةَ الأدب وموضوعاً لعلم مستقلٍّ عن العلوم الإنسانية والاجتماعية في الوقت نفسه. وقد بدا تأثّر تودوروف، في وضعٍ أسس هذا العلم، واضحاً بأفكار الشّكلانيّين الرّوس الّتَي اضطلع بترجمتها إلى الفرنسيّة، وفي مقدّمتها أفكار جاكبسون الّذي يُعدُّ رائداً في استعمال مصطلح الشّعريّة، تسميّةً واشتغالاً، بوصفه قد اهتمّ، في إطار حلقتيْ موسكو وبراغ اللّسانيتيْن، بالوظيفة الشّعرية الّتي تندّ عن الرّسالة. غير أنّ شعريّة جاكبسون الّذي يستعمل، شأن الشّكلانيّين عامّة، مصطلحاً آخر شبيهاً بمصطلح الشّعريّة، وهو مصطلح الأدبية، تنصرف إلى مقاربة الخطاب الشّعري، بينما يروم تودوروف بالشّعرية ذلك العلم الّذي يدرس المقوّمات والعناصر والقواعد الّتي ينبني عليها الخطاب السّردي.

تُعنى شعريّة تودوروف، إذاً، بالسّرود (جمع سرد) متوناً وخطابات؛ فهي لا تنهض، فقط، بتحليل اللّغة الأدبيّة الّتي يصوغ بها الرّاوي مرويَّه مثل ما يفعل جِينيت الّذي يكتفي بدراسة خطاب السّرد وأجناسه وتناصاته وعتباته، إنّما يجمع بين دراسة الخطاب الّذي يَمْثُل في سجلاّت الكلام والرؤية السرديّة وصيغة الخطاب والصّوت والزّمن وبين دراسة المتن أو الحكاية الّتي تَمْثُل في منطق الأفعال والعلاقات بين الشّخصيات والتّحوّل السّردي وصيغة الفعل.

لقد استطاع تودوروف، بفكره النّقدي المتضمَّن في عدد من الكتب والدّراسات والمقالات والمحاضرات، أن يؤسِّس لتيّار نقديّ جديد يوفّق بين البلاغة القديمة والشّعرية الكلاسيكيّة والدّراسات الحديثة، وبأسلوب يجمع إلى المصطلحية النّقدية ذات النّزعة العلميّة الصّارمة، أحياناً، الكتابة السلسة الّتي تبعث على المتعة في القراءة وعلى الإقبال على توظيف مقولاته وتصوّراته الّتي يُمكن القول إنّها أكثر المقولات والتّصوّرات تداولاً بين الدّارسين الغربييّن والعرب على السّواء؛ فحين نذكر مصطلح الرّؤية السّردية، نستحضر تعريف تودوروف لها ولصنوفها، على الرّغم من أنّه لم يقم سوى بتعديل مدلول المصطلح كما جاء لدى بويون. وحين نبتغي تطبيق مقولة العلاقات بين الشّخصيات، نلوذ بما استنبطه من علاقات بين

شخصيّات «العلاقات الخطيرة» لـ«لاكلو» مسترشداً بنموذجيّ سوريو وغريماس. وحين نروم البحث في أسلوب التّضمين، بوصفه أحد أساليب السّرد، نهتدي بمقاربته لهذا الأسلوب في «ألف ليلة وليلة»، وإن كان قد سبقه أحد الشّكلانيين الروس، وهو شكلوفسكي، إلى الإيماءة إليه...

إنّ هذا الأمر لا ينفي عن كتابات تودوروف أصالتها وجدّتها وفرادتها، بل يثبت أنّ النّاقد، الّذي عُرف بالشّعرية وعُرفت الشّعريّة به، قد تمكّن من أن يستوعب أفكار سابقيه ومعاصريه وأن يطوّعها لخدمة فلسفته النّقدية ويدمغها بفكره العلميّ الّذي استقطب ردود أفعال تجاوبت مع ما جادت به قريحته من مفاهيم وتصوّرات تأسّست عليها الكثير من الدّراسات الّتي اعتمدت تيّار الشّعريّة منهجاً في البحث وطريقةً في التّحليل. من أجل ذلك، نحاول بيان أثر فكر تودوروف في النّقد العربيّ من خلال عرض مجمل التّرجمات الّتي تصدّت لأعماله وأهمّ الدّراسات الّتي استنارت بتوجّهه، ونقدّم، خلال ذلك، ملاحظات عامّة حول أسلوب المترجمين والدّارسين العرب في نقل فكره وتوظيف مقولاته.

1 – شعريّة السّرد في التّرجمات العربية:

ومن أهمّ التّرجمات الّتي توفّرت بين أيدينا، نذكر[1]:

1 – «النّاس – الحكايات؛ ألف ليلة وليلة كما ينظر إليها التّحليل البنيوي»، ترجمة: موريس أبو ناضر، مجلّة «مواقف»، العدد 16، 1971. والتّرجمة تتناول فصلاً من كتاب تودوروف «شعريّة النثر»، وهو الفصل المعنون بـ«les hommes – récits».

2 – «مفهوم الأدب»، ترجمة: منذر عيّاشي، منشورات النّادي الأدبي الثّقافي، جدة، 1990. وأعيد نشر التّرجمة بدار الذاكرة بحمص سنةً بعد ذلك.

3 – «الشّعرية»، ترجمة: شكري المبخوت ورجاء بن سلامة، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء، ط. 2، 1990. والتّرجمة تتناول كتاب «تودوروف»: «qu’est-ce que le structuralisme ? 2. Poétique» الّذي يطوّر فيه المفاهيم الّتي عرض معظمَها في دراسته لـ«مقولات المحكي الأدبي»، نحو منطق الأعمال والشّخصيات وعلاقاتها وزمن المحكي ومظاهره وصيغه في إطار ثنائية الحكاية والخطاب، وكتابه «الأدب والدّلالة» نظير منطق الأعمال والشّخصيّات وعلاقاتها وأنماط التّركيب بين الصّور ورؤى المحكي وسجلاّت

1- إلى جانب اهتمامه بالنّقد الأدبيّ، ألّف تودوروف كتباً في التّاريخ والأنثروبولوجيا والفلسفة والسّياسة، مثل: «فتح أمريكا؛ مسألة الآخر»، و«الحياة المشتركة؛ بحث أنثروبولوجي عامّ»، و«الخوف من البرابرة؛ ما وراء صدام الحضارات»، و«روح الأنوار»، و«الأمل والذّاكرة؛ خلاصة القرن العشرين». والكتب المذكورة مترجمة إلى العربيّة.

الكلام ضمن ثلاثة مظاهر، هي: تنظيم الكون الممثَّل، والمظهر الحرفي للمحكيّ، والمحكي كعمليّة تلفّظ. إنّ النّاقد يطوِّر ذلك كلَّه عبر طرح مفاهيم جديدة، تأسيساً على أفكار بروب وباختين وبوث وأوسبنسكي وبويون وجينيت وريفاتير، مثل الصّيغة والزّمن والرؤية والصّوت وبنى النّص والتّركيبة السرديّة، وفق المظاهر الثلاثة للقصّة، وهي: المظهر الدّلالي والمظهر اللّفظي والمظهر التّركيبي.

4 – «مدخل إلى الأدب العجائبي»، ترجمة: الصّديق بوعلام، مراجعة وتقديم: محمّد برادة، دار الكلام، الرّباط، ط. 1، 1993. وأعيد نشر التّرجمة بدار شرقيّات بالقاهرة سنة 1994. وتتناول كتاب تودوروف: «introduction à la littérature fantastique» الصّادر سنة 1970 عن دار seuil بباريس.

5 – «الأدب والدّلالة»، ترجمة: محمّد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، د. ط، 1996. وهي ترجمة لكتاب: «littérature et signification».

6 – «ميخائيل باختين؛ المبدأ الحواري»، ترجمة: فخري صالح، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط. 2، 1996. وهي ترجمة للنّسخة الإنجليزية للكتاب الّذي ألّفه تودوروف سنة 1981 باللّغة الفرنسية. والنّسخة الإنجليزية بعنوان: «mikhail bakhtin ; the dialogical principle»، صدرت سنة 1984 عن manchester university press. ومن القضايا الّتي يطرحها النّاقد، في هذا الكتاب، ابستمولوجيا العلوم الإنسانية ونظرية التّلفّظ والتّناص وتاريخ الأدب.

7 – «القصّة، الرواية، المؤلّف؛ دراسات في نظريّة الأنواع الأدبية المعاصرة»، ترجمة وتقديم: خيري دومة، مراجعة: سيّد البحراوي، دار شرقيات للنّشر والتّوزيع، القاهرة، ط. 1، 1997. وهي، في الواقع، ترجمة تقتطع مقالات ضمن كتب أو فصولاً من أعمال باحثين غربيّين تختلف مشاربهم الإيديولوجيّة ونظراتهم العلميّة، أمثال: لوسيان غولدمان ورالف كوهين وميشيل فوكو ووالتر ريد وروبرت شولز. بينما تفرد ترجمة للفصل الأوّل من كتاب تودوروف حول الأدب العجائبيّ، وهو الفصل الخاصّ بـ«الأنواع الأدبية».

8 – «مفهوم الأدب ودراسات أخرى»، ترجمة: عبود كاسوحة، منشورات وزارة الثّقافة، دمشق، د. ط، 2002. وهي ترجمة لكتاب تودوروف الموسوم: «la notion de littérature et autres essais». وفيه يَبسُط النّاقد مفهوم الأدب وأصل الأجناس، ويتناول بالدّراسة الكون الروائي لدى هنري جيمس وقصص إدغار ألان بو، وقضايا أخرى.

9 – «مفاهيم سرديّة»، ترجمة: عبد الرّحمن مزيان، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط. 1، 2005. وهي ترجمة لبعض المصطلحات النّقديّة الّتي ضمّها الكتاب الّذي اشترك في

تأليفه تودوروف مع ديكرو، وهو: «القاموس الموسوعيّ لعلوم اللّسان»، نحو: الكتابة، والنّص، والصّورة، والإحالة، والأسلوب.

10 – «الأدب في خطر»، ترجمة: عبد الكبير الشّرقاوي، دار توبقال للنّشر، الدار البيضاء، ط. 1، 2007. والعنوان الأصلي للكتاب هو: «la littérature en péril»، صادر عن دار flammarion بباريس سنة 2007. وفيه، يعرض تودوروف نشأة علم الجمال الحديث وجماليات عصر الأنوار والحركات الطّليعية ومواضيع أخرى. وقد صدر للكتاب ترجمة أخرى عن دار نينوى للدّراسات والنّشر والتّوزيع بدمشق سنة 2010 اضطلع بها منذر عيّاشي.

11 – «نظريّات في الرّمز»، ترجمة: محمّد الزّكراوي، مراجعة: حسن حمزة، المنظّمة العربية للتّرجمة، بيروت، ط. 1، 2012. وهي ترجمةٌ للدّراسة الموسومة: « théories du symbole»، الصّادرة عن دار seuil بباريس سنة 1977. ويضمّ الكتاب عشرة فصول، هي: نشأة الدّلائليات الغربية، وأبّهة الخطابة وبؤسها، ونهاية الخطابة، ونكبات المحاكاة، والمحاكاة واللاّ – تحكّم، والأزمة الرّومنسيّة، واللّغة ومضاعفاتها، وخطابة فرويد، والرمزيّة عند سوسور، وشعريّات جاكوبسون.

لا غرو أنّ أهميّة مثل هذه التّرجمات تتجلّى في لفت نظر الدّارس والقارئ العربيَّيْن إلى ضرورة الإفادة من مُنجَزات الشّعريّة في مقاربة النّص العربيّ، بوصفها تيّاراً نقديّاً يُستأنَس به في تحليل الخصائص النّوعيّة للخطاب. إضافة إلى أنّها لا تقصي المرجع تماماً، عكس ما يبتغي بعض النّقاد والدّارسين العرب بيانَه والتّأكيدَ عليه، حيث يذهب هذا البعض[1]، في شأن حديثه عن البنيويّة، إلى أنّها تفصل بين الشّعريّ والمعرفيّ وتجنح إلى المقاربة التّزامنيّة للنّص فتعزله عن سياقه التّاريخيّ وتقطع علاقاته بالمؤلّف والحياة؛ فذلك إجحافٌ في حقّ البنيويّة واختزالٌ لعقود من العمل المضني والجهود الحثيثة في حكم قيمة لا يسنده فكر نقديّ ولا رؤية موضوعيّة. ونحن، هنا، لا نرافع أو ندافع عن البنيويّة كفلسفة أو إيديولوجيا أو رؤية للعالم، بل إنّنا نروم إنصاف البنيويّة كمنهجٍ علميّ يُستعان به في تحليل الظّاهرة الأدبيّة وفق ما تراكم لدينا من قراءات نحسَبها كفيلةً بأن تخوّل لنا عمليّة الإنصاف هذه من دون أن يعني، ذلك، أنّنا نتحمّس لها ونعظّم أعلامَها.

صحيح أنّ البنيويّة، عامّة، والشّعريّة، خاصّة، تستعيضان بالرّاوي عن الكاتب، ولكنّهما لا تفهمان الكتابة إلاّ بالركون إلى ثقافة النّص. ذلك ما يُجلّيه قول بارت في تعريفه لمفهوم

1- من بين هؤلاء النّقاد والدّارسين: فاضل ثامر في كتابه «اللّغة الثانية؛ في إشكالية المنهج والنّظريّة والمصطلح في الخطاب النّقدي العربي الحديث»، المركز الثّقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط. 1، 1994، من ص 129 إلى ص 155.

«المعنى»: «إنّنا نُسمّي «معنى» كلّ نمط من الارتباط المتبادل داخل النّص أو خارجه؛ أي كلّ سمة في المحكيّ تحيل على لحظة أُخرى في المحكيّ أو على موقع آخر في الثّقافة ضروريّ لقراءة المحكيّ»[1]. ومن ثمّ، فإنّ التّحليل البنيويّ للنّص، كما وضع بارت مبادئه النّظريّة، لا ينفي أهميّة المرجع في الكشف عن المعنى الّذي يُعتبَر متعدّداً في النّص الواحد؛ فهو يستند إليه من أجل إثبات إمكان تعدّد المعنى، وليس من أجل إثبات معنىً واحد ووحيدٍ وأوحدَ كما يفعل دعاة المنهج الاجتماعي ذي الرؤية الماركسيّة وممثّلو التّحليل النّفسيّ.

والشّعريّةُ نفسُها ينبغي لها ألاّ تتملّص من أثر الواقع إذا ما أرادت أن تفهمَ بنية الخطاب. هذا ما يشير إليه تودوروف حين يتحدّث عن تدخّل المرجع في رواية «العلاقات الخطيرة» فيكسّر نظامها الشّعريّ المحايث ويُحِلّ نظامَه الواقعيّ الخارجيّ الّذي تخضع أعمال الشّخصيات لقيمه المتواضَع عليها، حيث يقول: «هكذا، تصبح الحياة جزءاً مندمجاً في العمل: وجودها عنصر جوهريّ يجب أن نَخْبره لنفهم بنية القصّة. في هذه اللّحظة من التّحليل، فقط، يُصبح تدخّل المظهر الاجتماعي مُبَرَّراً، ونضيف أنّه، أيضاً، ضروريّ تماماً؛ فالكتاب يُمكِن أن يتوقّف لأنّه يُقيم النّظام الموجود في الواقع»[2].

ويُمكِن أن نستشفّ من تعريف كلٍّ من بارت وتودوروف لمفهوم المعنى، في السّرد، أنّ ثمّة اختلافاً جوهريّاً بين البنيويّة والشّعرية، وإن كانت الثانية فرعاً من الأولى، يَمْثُل في أنّ التّحليل البنيويّ لا يفصل بين الشّكل والمحتوى أثناء عمليّة القراءة الّتي تستدعي الرّبط بين داخل النّص وخارجه عبر مفهوم العائديّة anaphore أو الإحالة؛ فإذا كان المعنى يحيل إلى معنى آخر في النّص نفسه، فإنّه يحيل، أيضاً، إلى النّسق الثّقافي الّذي يعدّ إدراكه شرطاً لفهم المعاني النصيّة. ومِن ثمّ، فإنّ البنيويّة لا «تستنجد» بالسّياق من أجل فهم الكتابة مثل ما تفعل مناهج التّحليل الأدبيّ القائمة على مقولات تاريخيّة واجتماعيّة ونفسيّة، بل إنّها لا تفعل ذلك إلاّ إذا تطلّب فهم المعنى، الّذي هو في جوهره نصيّ لا سياقيّ، الاستعانة بثقافة النّص وليس بالفكر الّذي يفسّر أو يوجّه أو يحاول تنظيم تلك الثّقافة، كما يمثّله الفكر الّذي يتأسّس عليه النّقد التّاريخي والنّقد الاجتماعي والنّقد النفسي. إنّ دعاة المنهج البنيويّ يشدّدون على التّعالق بين الشّكل والمحتوى، ولكن داخل النّص كبنيان مرصوص يلتحم فيه الدّال والمدلول، حتّى وإن كان فهم المحتوى مرهوناً، في أغلب الأحيان، بالسّياق كواقع موضوعيٍّ لا كواقع يخضع للأدلجة أو العلمنة (من العلم طبعاً) يتمثّله النّاقد في فهمه لذلك المحتوى.

1- رولان بارت: «التّحليل النّصي؛ تطبيقات على نصوص من التّوراة والإنجيل والقصّة القصيرة»، ترجمة وتقديم: عبد الكبير الشّرقاوي، دار التّكوين للتّأليف والتّرجمة والنّشر، دمشق، منشورات الزّمن، الرباط، د. ط، 2009، ص 28.

2- TZVETAN TODOROV : « littérature et signification », Larousse, paris, 1967, p 76.

في حين، إنّ استعانة الشّعرية بثقافة النّص، في مقاربة السّرد متناً ومبنًى، هي من أجل فهم بنية العمل الأدبيّ فحسب؛ بنية تتمظهر في أعمال الشّخصيات وعلاقاتها والرؤى السرديّة وصيغ الخطاب وسواها. وهو ما يجعل هذا التيّار النّقدي يتميّز عن البنيوية من حيث انصرافُه إلى بحث الآليات والقواعد والقوانين الّتي تتشكّل وفقها معاني النّص الّتي قد تُنجِزُ بعضَها الثّقافةُ لا البنيةُ نفسُها كما هي الحال في رواية «العلاقات الخطيرة».

وإذا حاولنا النّهوض بقراءة، سريعة، للتّرجمات العربيّة لفكر تودوروف النّقديّ سنلاحظ أنّ بعضَها، على الرّغم من أهمّيّته الّتي لا يُنكرها إلاّ جاحدٌ أو متجاهلٌ أو متعام، يقتطع نصوصاً بعينها من هذا المؤلّف أو ذاك، وهو ما يُخلُّ بمبدأ هامّ من مبادئ التّرجمة، ألا وهو الحفاظ على معنى النّص المترجَم، ذلك أنّ عمليَّة نقل الفكر من لغة إلى أخرى تستوجب الابتعاد عن تخيُّر الملفوظات والمقاطع النصيّة، لأنّ اشتغالاً يجتزئ المعنى ويختزله من شأنه أن يجعل التّرجمة مبتسرةً. والأمرُ ذاتُه يُقال عن تخيُّر مصطلحات شعريّة وترجمتها من دون سواها؛ فذلك يُخلّ، هو الآخر، بأهمّ شرط من شروط المصطلح، وهو حضوره في نسق من المصطلحات يُمثّلَ العدّة المفاهيمية لعلم من العلوم، ذلك أنّ المصطلحات تكون، في أغلب الأحيان، مترابطة ومتكاملة، بحيث يصعبُ فهم كنهها إذا ما تمّ توظيف بعضها في مقارَبة ما أو إخضاع بعضها الآخر إلى التّرجمة. ونسوق كمثال على ذلك مقولتيّ الرؤية السرديّة وسجلاّت الكلام اللّتيْن «تدخلان في علاقات وثيقة جدّاً وتخصّان، كلاهما، صورة الرّاوي»[1].

كذلك، فإنّ الاهتداء بالشّعريّة في مُقارَبة السّرد يُلزِم الدّارس، شأنه شأن المترجِم في عمليّة النّقل، باحترام المنهجيّة الّتي تُعدُّ تجسيداً عملَيّاً للمنهج أو النّظرية؛ منهجية أساسها المصطلحات الّتي تجمعها علاقة من نوعٍ ما، قد تكون اختلافاً: سرد / تمثيل، أو تنوّعاً: تسلسل – تضمين – تناوب، أو تقسيماً فرعيّاً subdivision: نقيضة – تدرّج – تكرار،... كما تكون هذه المصطلحات المتلازمة، بدورها، محتواةً في مصطلحات أعمّ وأشمل؛ فعلاقة الاختلاف القائمة بين السّرد والتّمثيل يؤطّرها مصطلح سجلاّت الكَلام، وعلاقة التنوّع القائمة بين التّسلسل والتّضمين والتّناوب يحضُنُها مصطلح الصّورة التّركيبية syntaxique، وعلاقة التّقسيم الفرعيّ القائمة بين النّقيضة antithèse والتّدرّج والتّكرار يشملها مصطلح التّوازي الّذي يُعتبر، هو كذلك، قسماً فرعيّاً من أقسام الصّورة البلاغية rhétorique. ومن ثمّ، فإنّ الصّورة figure، عامّة، تتضمّن التّسلسل والتّضمين والتّناوب من جهة، والتّوازي وأقسامَه الفرعيّة من نقيضة وتدرّج وتكرار من جهة أخرى. وبهذا الشّكل، إذا أراد المترجم نقل المفاهيم الشّعريّة، عليه أن يراعيَ انسجام المصطلحات واتّساقها، شأن الدّارس، تماماً، الّذي لا يجوز له أن يقتطعَ مصطلحاً مندغِماً في جملة

1- المرجع نفسه، ص 85.

متكاملة ومنصهرة من المصطلحات يتوسّلُ به تحليل نصّ من النّصوص، لأنّ الشّعريّة نموذج نقديّ علميّ يسعى إلى نمذجة السّرود وتصنيفها.

2 – شعريّة السّرد في الدّراسات العربية:

أمّا أهمّ الدّراسات العربيّة الّتي تهتدي بمنهج الشّعرية في تحليل النّصوص وتجرِّب نقلَ مقولاته ومصطلحاته، في الآنَ نفسه، فهي كثيرة، نتخيّر منها دراسة سعيد يقطين الموسومة «تحليل الخطاب الرّوائي؛ الزّمن، السّرد، التّبئير»، ودراسة يمنى العيد حول «تقنيات السّرد الروائيّ في ضوء المنهج البنيويّ». تُعدُّ دراسة سعيد يقطين (المركز الثّقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، ط. 3، 1997) رائدةً في التّعريف بمفردات الشّعريّة (والسّرديات)، على وجه الخصوص، حيث تمارس تلك المفردات حضوراً كبيراً، على صعيديْ التّنظير والتّوظيف، في مُجْمَل عمله الّذي يجب الإشادة بقيمته العلميّة من حيث إنّ الدّارس قد تمكّن من أن يضبط المصطلحات ويُحدِّدها ويُبسِّط فهمها للقارئ العربي، على الرّغم ممّا بدا في نقل مصطلحات الشّعرية (وكذلك السّرديات) أو بعضها، على الأقلّ، من تذبذب في التّرجمة واضطراب في التّعريب سببهما، لا شكّ، الإطناب والتّكرار؛ فقد أكبّ يقطين على بحث المقولات الشّعرية نظرياً وتطبيقياً، مع رجحان كفّة التّنظير الّذي اصطبغ بصبغة وصفيّة وتعليميّة أثقلت كاهل العمل، حيث نهض الدّارس بمسح تاريخيٍّ لتطوّر مصطلح الرؤية السّرديّة عرض فيه تعريفات متعدِّدة ومتباينة لهنري جِيمس ولوبوك وفريدمان وبويون وشتانزل وبوث وتودوروف وأوسبنسكي وجينيت وميك بال ولينتفلت وبيير فيتو وشلوميت ريمون كينان ولساندرو بيريوزي على امتداد اثنتيْن وعشرين صفحة (من صفحة 284 إلى صفحة 306). وبالقدرِ نفسه من التّنظير الوصفيّ التّعليميّ، جرى مسحٌ تاريخيٌّ لمقولتيْ الزّمن (من صفحة 61 إلى صفحة 83) والصّيغة (من صفحة 172 إلى صفحة 193). وهو ما أدّى إلى تكرار بعض المقولات في مواضع شتّى من الدّراسة، خاصّة في ما تعلّق بمقولتيْ الرؤية السّرديّة وسجلاّت الكلام، حيث إنّ الدّارس لم يقم بالفصل بين المصطلحيْن، ولو إجرائياً، لتلافي الحشو والإطالة.

لقد أفضى الإطناب، في هذه الدّراسة، إلى التّململ في نقل بعض المصطلحات الشّعرية، نحو مصطلح représentation الّذي تُرجِم إلى أربع مفردات عربية، هي العَرْض والتّشخيص والتّقديم والتّمثيل (الصّفحات 46 و47 و172 و184). إنّ العَرْض يقابل، في الواقع، مصطلح exposition، من الفعل exposer، وليس مصطلحيْ montrer في الفرنسية وshowing في الإنجليزية، وإن كانت تُستخدَم في تلك الأفعالِ جميعها وسائط عديدة لإظهار الشّيء والتّعبير عنه، كالقول والصّورة والرّسم والشّكل والرّقص والحركة

والإشارة. ويدلّ التّشخيص على فعل التّجسيد personnification الّذي يحوّل المجرّد إلى ملموس والفكر إلى خطاب لا يكون، بالضّرورة، لغويّاً. ويفيد التّقديم présentation معنى الاضطّلاع ببَسْط الشّيء وتعريفه وشرحه للمرّة الأولى. بينما يُقصَد بالتّمثيل تقديم الشّيء مرّة أخرى وبطريقة مختلفة، مثل ما تحيل إليه السّابقة (re)، كأن يُعيدَ السيناريست كتابة نصّ روائيّ لإخراجه مسرحياً أو سينمائياً، ويُعيدَ الملحّن كتابة قصيدة موسيقياً لأدائها غنائياً و/ أو تصويرياً. وبذلك، يعني التّمثيل، كمفردة عامّة، إعادة البَسْط والتّعريف والشّرح، ويعني، كمفردة خاصّة، محاكاةً؛ محاكاة الفنّ للواقع ومحاكاة الفنّ للفنّ؛ ففي حين تعيد المحاكاة الأولى تقديم الواقع انطلاقاً من اللّغة السّائدة فيه والمخْبرة بأشيائه، تعيد المحاكاة الثّانية تقديمه مرّات أخرى؛ فتتضاعف النّصوص وتتراكم ناقلةً الواقع باعتباره مثالاً في شكل صور موحية لا صور مباشرة (واقع فرواية فسيناريو فمشهد مسرحيّ أو شريط سينمائيّ، واقع فقصيدة فقطعة موسيقية فشريط غنائيّ فـ / أو فيديو غنائيّ، وكذا معارضة نصّ لنّص آخر من قبيل التّناص). بل إنّ الصّورةَ المباشرةَ نفسَها لا تقدّم حقائقَ حتّى وإن كانت أشدّ التصاقاً بالواقع كما يذهب إليه جورج مونان.

لكنّ التّمثيل، في الشّعرية (خاصّ الخاصّ)، ينصرف إلى مسرحة الأحداث بنقل الأفعال إلى أقوال حصراً، وتحديد العلاقة بين كلامِ الرّاوي وكلام الشّخصيات على نحو معيّن. إنّ التّمثيل يُعيد نقل الأفعال السّردية لفظياً فقط؛ تلك الأفعال الّتي تعرّف الواقع تعريفاً أدبياً ينبني على الإدراك لا تعريفاً لسانياً ينهض على المعرفة الآلية، وهو ما يجعل تلك الأفعالَ ذاتَها تُحاكي اللّغة الطّبيعية الّتي تهدف إلى الإبلاغ بالواقع؛ أي إنّها تعيد تعريف الواقع تأسيساً على اللّغة اليومية. ومن ثمّ، لا يُمكن أن يقابل المصطلحَ الأجنبيَ المفردَ سوى مصطلحٌ عربيٌ واحدٌ كما تتطلّبه التّرجمة والمَصطلحية معاً، وإلاّ ألفى القارئ نفسَه أمام فوضى اصطلاحية تتعدّد فيها المصطلحات وتتشعّب؛ فتدلّ على معاني قد لا يكون مصدرُها قاموس الشّعرية بل المعجم الّذي يمثّل ذاكرة اللّغة المشتركة.

ويتكرّر اضطراب المصطلح لدى يقطين حين يترجم مصطلحيْن متباينيْن في الشّكل والمعنى، وهما récit وhistoire إلى حكي (الصّفحات 27 و31 و32 و39 و40 و46 و65 و71 و76)؛ فيُجري المصطلحيْن مجرى الفعل الّذي يسرد الأحداث ويقصّ الأعمال، وهما، في الأصل بناءان فنيّان يعتبر الثّاني منهما جزءاً من الأوّل. إنّ المحكيّ récit (كما نؤثر ترجمته، وهو، هنا، بناء فنّي) كلٌّ مركَّبٌ من حكاية وخطاب. والحكاية هي جملةُ الأفعالِ والأقوال والأوصاف المتلفَّظ بها عبر خطاب لا يكون مكتوباً فقط، بل قد يكون شفوياً أو مسرحياً أو إيمائياً pantomimique أو سينمائياً. وبذلك، يخرج يقطين عن مألوف التّواصل الاصطلاحي السّائد بين عددٍ من الدّارسين المغاربة، خاصّة، الّذين يُجمِعون على

ترجمة récit إلى محكيّ، أمثال: عبد الكبير الشّرقاوي وسعيد بنكراد ومحمّد بوعزّة ومحمّد معتصم (الّذي يترجم المصطلح إلى حكاية أيضاً)، بينما يترجم دارسون آخرون مصطلح histoire إلى قصّة، أمثال: حسن قبيسي ورشيد بن مالك ويقطين نفسه (الصّفحات 30 و37 و40 و75).

ويسترسل الدّارس في اعتماد مقولة الحكي نواةً لكلّ ترجمة تطال المصطلحات الدالّة على معنى المحكي أو القريبة منه؛ فيترجم mimesis إلى محاكاة وحكي بالأقوال (الصّفحات 180 و187 و193)، وdiégésis أو diégèse إلى حكي تامّ وحكي بلا أقوال (الصّفحات نفسُها) ومحكيّ أيضاً (الصّفحتان 34 و48)، وrécit de paroles إلى حكي الأقوال، و récit d'évènements إلى حكي الأحداث (الصّفحة 177) (والمصطلحان الأخيران من وضع جينيت)؛ فيصبح الحكي، شأنه شأن القصّ والسّرد والرّواية، نشاطاً قوليّاً يُخبر الرّاوي، من خلاله، المرويَّ له بالمرويِّ؛ أي بجملة الأحداث المكوِّنة للملفوظ السّردي. ذلك ما يشير إليه يقطين في تعريف الحكي؛ إذ يقول: «الحكي يستقطب دائماً عنصريْن أساسيْن بدونهما لا يُمكننا أن نتحدّث عنه. هذان العنصران هما: القائم بالحكي ومتلقّيه، وبمعنى آخر الرّاوي والمرويّ له. وتتمّ العلاقة بينهما حول ما يُروى (القصّة)»[1]. غير أنّ هذا التّعريف يُناقض، تماماً، ما كان قد ذهب إليه الدّارس من أنّ الحكي «يتحدّد [...] بالنّسبة لـ [ه] كتجلٍّ خطابيٍّ، سواء كان هذا الخطاب يوظّف اللّغة أو غيرها. ويتشكّل هذا التّجلي الخطابي من توالي أحداث مترابطة، تحكمها علاقات متداخلة بين مختلف مكوّناتها وعناصرها. وبما أنّ الحكي، بهذا التّحديد، متعدّد الوسائط الّتي عبرها يتجلّى كخطاب أمام متلقّيه، نفترض – على غرار ما ذهب إليه بارت – أنّه يُمكن أن يُقدَّم بواسطة اللّغة أو الحركة أو الصّورة منفردةً أو مجتمعةً بحسب نوعية الخطاب الحكائي»[2].

إنّ التّعريف الثّاني لا يشير، إطلاقاً، إلى المعنى الحقيقي لمصطلح الحكي الّذي يدلّ على فعل التّواصل بين الرّاوي والمرويّ له حول المرويّ، وهو المعنى المتضمَّن في التّعريف الأوّل، إنّما يشير إلى الخطاب الّذي تُقدَّم به الحكاية. ومن ثمّ، فإنّ الحكي، من الفعل حكى raconter، ليس خطاباً؛ إنّه تتبّعٌ للأحداث يعتمد أسلوباً سرديّاً قد يكون تسلسلياً أو تضمينياً أو تناوبياً أو مباشراً أو متأخّراً، بينما الخطاب «كلام واقعيّ موجَّه من الرّاوي إلى القارئ»[3]، لكنّه قد «يُشكِّل وحدة اتّصال مرتبطة بظروف إنتاج معيَّنة، أي كلّ ما هو من قبيل نوع خطابيّ

1- سعيد يقطين: «تحليل الخطاب الروائي؛ الزّمن، السّرد، التّبئير»، المركز الثّقافي العربي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، الدّار البيضاء، ط. 3، 1997، ص 283.

2- المرجع نفسه، ص 46.

3- COLLECTIF : « l'analyse structurale du récit », communications 8, seuil, paris, 1981, p 144.

معيَّن: نقاش متلفز، مقالة صحفية، رواية...»[1]. على هذا الأساس، يقوم النّص السّردي أو المحكيّ على ثلاثة أركان، هي: السّرد narration (نفضّل استعمال هذا المصطلح لشيوعه بدل حكي وقصّ ورواية)، والحكاية histoire، والخطاب discours.

لقد تعدّدت المصطلحات وتضاربت في الدّلالة على المصطلح الشّعري؛ فتارةً، يقابل يقطين بين مصطلح أجنبيّ واحد وأكثر من مفردة عربيّة واحدة: أربع مفردات تقابل مصطلح représentation، وثلاث مفردات تقابل مصطلح diégésis أو diégèse، ومفردتان تقابلان مصطلح mimesis، ومفردتان تقابلان مصطلح histoire، ومفردتان تقابلان مصطلح aspect هما مظهر وجهة، ومفردتان تقابلان مصطلح discours هما خطاب وكلام، ومفردتان تقابلان مصطلح fiction هما قصّة وقصّة متخيَّلة. وتارةً، يردّ مصطلحيْن أجنبييْن إلى مفردة عربية واحدة: ردّ récit وhistoire إلى حكي، وردّ parole وlocution إلى قول، وردّ communication وinformation إلى إخبار. فضلاً عن جنوحه إلى تعريب مصطلح poétique إلى بويطيقا، على الرّغم من تداول مصطلح الشّعرية بين جمهور المشتغلين بمقاربة النّصوص السّرديّة. غير أنّ ما «يشفع» ليقطين هذا التّذبذب في نقل المصطلح الشّعري هو أنّ صنْعتَه ليست التّرجمة وأنّه يسعى، سعياً حثيثاً، كباحث ضليع في السّرديّات (من الصّعب، في بعض الأحيان، الفصل بين مصطلحات الشّعرية ومصطلحات السّرديّات لتداخلهما الشّديد، وتلك سمة من سمات المصطلح النّقدي المعاصر الّذي يشهد تراكماً معرفياً في دواله ومدلولاته)، إلى تقديم خلاصة الفكر النّقدي الغَربي في تحليل خطاب المحكي تقديماً لا يتمكّن منه إلاّ من كان يتوفّر على دُرْبةٍ وأهلية.

أمّا يمنى العيد فتحاول، في كتابها الّذي طُبِع ثلاث مرّات سنوات 1990 و1999 و2010، تفسير بعض التّصوّرات الّتي جاء بها تودوروف في دراسته لـ«مقولات المحكي الأدبي»، مثل المعنى والتّأويل، كما تحذو حذوَه في تقسيم المحكي إلى حكاية وخطاب؛ فتتّخذ هذا التّقسيم إطاراً عامّاً توظّف، خلاله، مقولة الشّخصيات وعلاقاتها في تحليل قصّة «مضجع العروس» لجبران خليل جبران ومقولات الزّمن والرّؤية والصّيغة (تستعمل الدّارسة دوالاً أخرى في نقل المصطلحات الشّعرية، وهي، في ذلك، تجانب الصّواب في ما يتعلّق ببعضها، نظير ترجمة histoire إلى تاريخ، وتعدل عن المواضَعة الاصطلاحية في ترجمة بعضها الآخر، مثل ترجمة discours إلى قول وvision par derrière إلى رؤية من وراء) في تحليل مسرحيّة «أوديب ملكاً» لسوفوكليس الّتي اضطلعت بدراستها، من قبلُ، في مُؤلَّفها «الرّاوي: الموقع والشّكل»، وهي مقولات اشترك تودوروف وجينيت، كلّ على حدة وبحسب حسّه النّقديّ وتوجُّهه المنهجيّ، في وضعها وتحديدها بالصّيغة الّتي نعرفها ونستثمرها اليوم.

1- دومينيك مانغونو: «المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب»، ترجمة: محمّد يحياتن، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط. 1، 2008، ص 38.

والدّارسة، حين تستوحي مصطلحات الشّعرية في دراسة السّرد، لا توظّفها توظيفاً آلياً يُقوّض الخصوصيّة الثّقافيّة للنّصوص المدروسة، بل تعمد، كعادتها، إلى تقديم رؤيتها النّقديّة الوفيّة لمنظورها الفكريّ القائم على التّوفيق بين هيكل (والمصطلح لها) النّص ومحتواه الفكريّ أو الإيديولوجيّ، ذلك أنّ «التّحليل الّذي يتناول هيكل البنية لا يتعارض والعمل النّقدي حين ينهج نهج القراءة المؤوِّلة، أو حين يتعامل مع النّص باحثاً عن دلالاته ومعانيه وعن الفكر الّذي يحكمه. بل هو، على العكس، يُشكِّل عوناً غير مباشر له، ويُسهِّل المعرفة الّتي يحاول؛ فالتّحليل الّذي يتناول هيكل البنية يكشف أسرار اللّعبة الفنيّة، لأنّه تحليل يتعامل مع التّقنيات المستخدَمة في إقامة النّص؛ أي يتعامل مع التّقنيات الّتي تستخدمها الكتابة والّتي بها تلعب لتبني الجسد النّاطق والموهم، من ثمّ، بالحياة فيه»[1].

ومن علامات تَمَيُّز الدّارسة في استقبال مقولات الشّعريّة، بالإضافة إلى أسلوبها في ترجمة بعض المصطلحات وإبدال ترجمة بعضها الآخر وفق رؤية تحليليّة شاملة للكون السّرديّ، أنّها تستعمل مصطلح «الرؤية السّرديّة» على سبيل التّعريف به، فقط، كما ورد في كتابات تودوروف؛ فهي تميل إلى توظيف مصطلح «زاوية النّظر» الحامل، في نظرها، للبعد الشّعريّ المُحايث للنّص، بينما تستحدث مصطلحاً آخر يحيل إلى حضور البعد المرجعيّ داخل البعد الشّعريّ نفسه، وهو مصطلح «الموقع»؛ إذ «بين المصطلحيْن فارقاً مفهومياً، يجد أساسه في منطلقيْن نظريّيْن مختلفيْن في نظرة كلٍّ منهما إلى النّص الأدبيّ: الأوّل هو المنطلق الشّكلي في عزله المفهوميّ للنّص الأدبيّ. والثّاني هو المنطلق الواقعي في تثبيته المفهوميّ للعلاقة بين الأدبيّ والمرجعيّ ومحاولته، عبر بحث مستمرّ ومتطوّر، قراءة المرجعي في حضوره كشكل أدبيّ مميَّز»[2].

وبهذا الشّكل، لا تتقيّد الدّارسة، في كتاباتها جميعها، بفكر البنيويّة ومفرداتها وفلسفة الشّعرية ومقولاتها، إنّما تتلقّف من هذه وتلك ما يفيدها في صياغة أسلوب نقديٍّ يجمع بين المقارَبة البنيويّة – الشّعريّة والتّأويل الّذي لا يجعله بارت من صميم البحث البنيويّ، ذلك أنّ التّأويل، في نظره، اشتغالٌ على النّص يهدف أو يدّعي الكشف عن حقيقته الخبيئة، وهو ما يتعارض مع التّحليل البنيويّ الّذي «لا يبحث عن سرّ النصّ: بالنّسبة له كلّ جذور النّص ظاهرة للعيان، وليس عليه أن يكشف عن هذه الجذور ليعثر على الرّئيسيّ منها»[3].

إنّ التّأويلَ اشتغالٌ لا فكاك منه في أيّ عمل نقديّ يروم فهم النّص، وهو لدى يمنى العيد ينصرف إلى تفسير البعد الاجتماعيّ المتضمَّن في شعريّة النّص تفسيراً لا ينحاز إلى أيٍّ من المواقع الإيديولوجيّة القائمة في الخطاب، ذلك أنّ الاشتغال النّقدي، لدى الدّارسة، القائم

1- يمنى العيد: «تقنيات السّرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي»، دار الفارابي، بيروت، ط. 3، 2010، ص 19، 20.

2- المرجع نفسه، ص 174.

3- رولان بارت، المرجع السّابق، ص 32.

على استثمار مقولات بنيوية وشعرية وتأويل الرّؤية المعرفية قد جعلها تتلافى إصدار أحكام قيمية بشأن المواقع الإيديولوجية الموجودة في النّص أو المفاضَلة بينها أو إظهار الالتزام بها أو الميل إليها؛ فقد مكّنها تضافر تلك المقولات وآلية التّأويل من التّعامل مع الخطاب الأدبي كلغة منفتحة على دلالات محايثة ومضاعَفة، على الرّغم من أنّ الواقع، كما تعترف هي بذلك، يتخلّل الأدب بأيديولوجياته السّياسية وفلسفاته الإنسانية وأحداثه التّاريخية وصراعاته الاجتماعيّة[1]. إلاّ أنّ التّأويل لا يمكن أن يُنجَز بمعزل عن إدراك الخصوصية الثّقافية للعمل الأدبي؛ إدراك يتطلّب من الدّارس إلماماً بلغة النّص وبتقاليد الكتابة الأدبيّة المختلفة باختلاف الزّمن والمكان وبجملة الرؤى والأفكار السّائدة زمنَ الكتابة، وهي، لا شكّ، رؤى وأفكار تنتجها الثّقافة الّتي تدخل إلى النّص عبر قنَاة اللّغة، سواء أكانت هذه الثّقافة رسميّة مؤسّساتية مقنّنة (القوانين، والدساتير، والمواثيق، والتّشريعات، والإيديولوجيات السّياسية، والأديان،...) أم شعبيّة جماهيريّة عفويّة (العادات، والتّقاليد، والأعراف، والمعتقدات، والأساطير،...). إنّ عدم إدراك ثقافة النّص سيفضي، بلا ريب، إلى إدراك غير موضوعيّ للمعنى المتعدِّد أصلاً.

1- يُنظَر، مثلاً، مقارَبتها الموسومة: «قتل مفهوم البطل؛ منظور فكريّ يخلق نمط بنيته في القصّ العربي المعاصر»، في «الرواية العربيّة بين الواقع والأيديولوجيا»، كتاب اشتركت في تأليفه مع محمود أمين العالم ونبيل سليمان، دار الحوار للنّشر والتّوزيع، اللاّذقية، ط. 1، 1986.

مصطلحات السّرديّات واضطراب الترجمة

«معجم السّرديّات» نموذجاً

تُعنى هذه القراءة الوصفية باستظهار الخاصية العلمية للمصطلح النّقدي المعاصر الّتي يجب الإحاطة بها قبل أيّ ترجمة تبتغي نقل الفكر النّقدي الغربي؛ فقد وجدنا أنَّ تعامل المترجِم العربيّ مع المصطلح الدّخيل لا يختلف عن تعامله مع المفردة العامّة الّتي تمتلك بدائلَ أو مقابلات في اللّغات البشريّة جميعِها، ذلك أنّ المصطلحَ مفردةٌ خاصّةٌ يتواضع عليها أهل الاختصاص في علم أو حقلٍ معرفيٍّ في لغة ما لا يألو المترجم جهداً في البحث عن مقابل لها من أجل أن يحافظً على المدلول الّذي أراده واضِع المصطلَح. لهذا، تتّسم المفردة النّقدية بالعلمية من حيث إنّها ليست مفردة يشترك في وضعها واستعمالها وتداولها عامّة النّاس، بل هي مفردة خاصّة يشيع استخدامها بين النّقاد، وإن كان أصلها قائماً في المعجم بوصفه مكنزاً يضمّ عدداً غير محدود من المفردات.

ولأنّ المصطلح النّقدي مفتاح النّظرية النّقدية المعاصرة وخلاصة الفكر الّذي تصدر عنه، فإنّ ترجمته تستلزم إدراك أصوله ومصادره الّتي يَستقي منها النّاقد الغربيّ مفرداته لمقاربة النّص الأدبي؛ إذ من شأن إدراك تلك الأصول والمصادر أن يسم جهد المترجم بالدقّة والرّصانة والعلمية والموضوعية الّتي يفتقر إليها بعضُ التّرجماتَ العربيّة للمنجَز النّقدي باختلاف مناهجه وتعدّد تيّاراته داخل المنهج الواحد، والّتي يطغى عليه التّحمّس لفكر الآخر تارة أولى، والفردية في ترجمة المصطلح تارة ثانية، وإغفال مبادئ التّرجمة تارة ثالثة، والجهل بأسس المواضعة الاصطلاحية تارة رابعة، والتماس الرّيادة في نقل المصطلح الأجنبيّ تارة خامسة،...

إنّنا لا نريد، في هذه القراءة، أن نبخس المترجِم العربيّ جهده في تنوير القارئ بمصطلحات النّظرية النّقدية المعاصرة، إنّما نبتغي الإلماح إلى أنّ التّرجمة، عامّة، تقتضي شروطاً مسبقة يجب العملِ بها للحَفاظ على روح المعنى في النّص الأصليّ، وأنّ ترجمة المصطلح النّقدي، تحديداً، ليست عملاً أدبيّاً يقدّم المترجِم، من خلاله، مادة نقدية فحسب، بل هي، إلى جانب ذلك، بحث علميّ يراعي مناهج تقييس standardisation أو مَعْيَرَة normalisation المصطلح من أجل توحيده بين جمهور النّقّاد، وحفر في اللّغة بهدف استحداث مصطلحات تقابل المصطلح الأجنبيّ، خاصّة أنّ عدداً من المصطلحات الدّخيلة ليس لها بدائل معجمية أو اصطلاحية في اللّغة العربية، نظير isomorphisme وsémème وsémantème وsemiosis، حيث يكتفي المترجِم، غالباً، بتعريبها خوفاً من التّقصير في تأدية المعنى الّذي من أجله وُضِع المصطلح.

إنّ ترجمة المصطلح النّقدي المعاصر اشتغال أدبي وعلمي ولساني؛ فالمترجم، وهو ينقل مفاهيمَ جديدة يهتدي بها الدّارس في مقاربة النّص، يحاول احترام الخاصيّة الأدبيّة الّتي تسِم المصطلح بوصفه أداة إجرائية يتوسّل بها الدّارس تحليل شعرية الأدب الّتي تنطوي على جملة من الخصائص والصّفات المحايثة للخطاب؛ إذ لا يجوز أن نترجم مصطلح isotopie، مثلاً، ترجمة حرفيّة تنفي تمحُّضَه لدراسة الخطابيْن الشّعري والسّردي؛ فتأتي التّرجمة باسم «المكان المنسجم» الّذي يُشكِّل أصل المعنى في اللّغة اليونانية. والمترجم، إذ ينصرف إلى توحيد المصطلح قدر المستطاع، يعتمد على مناهج التّقييس أو المَعْيَرَة العالمية والعربية؛ فيُضفي على اشتغاله ذاك علميّةً تميّز المصطلحية كعلم يصبو إلى الحدّ من تداخل المصطلحات وتشعّبها وتعدّدها واستعصائها على الجرد والإحصاء. ثمّ، إنّ البحث الحثيث عن بدائل للمصطلح الدّخيل يتطلّب الاسترشاد بمعاجم اللّغة العربية الّتي تقدّم إمكانات دلالية تعدّ ركناً ركيناً في أيّ نشاط يرنو صاحبه إلى مراعاة مدلول المصطلح في مجاله الأوّل ولغته الأولى. بهذا الشّكل، يأخذ المترجم من كلّ علم أو حقل بطرف؛ فهو يأخذ من علم الأدب أو علم النّص مقولاته لترجمتها من دون أن يجرِّدها من شعريَّتها، ومن المصطلحية التّقييسَ أو المَعْيَرَةَ لتوحيد المصطلح، ومن اللّغة وحداتها المعجميّةَ لمطابقة مدلول المصطلح وتفادي الصيغ والأبنية الّتي ليس للعربية عهدٌ بها.

إنّ المستقرئَ لحال المصطلح المعاصر في درسنا النّقديّ العربيّ لا يستطيع أن يتجاهل حجم الاضطراب الّذي يعتور ترجمة المصطلح الأجنبيّ، ولا أن يغضّ النّظر عن التّدفّق غير المبرَّر لعدد من المصطلحات الّتي يُراد لها أن تقابل مصطلحاً دخيلاً واحداً، ولا أن يضرب صفحاً عن «الجنايات» الّتي تُرتكَب بحقّ العربية باسم تطويرها من أجل أن تستوعب المفردات الجديدة. ولكن، ماذا عسى المرء أن يفعل سوى أن يعيد لملمة أشتات المصطلح وتقويم بعض اعوجاجه في ضوء ما توفّره المصطلحية من مناهج تقييسٍ وما يتيحه المعجم من مفردات لتقريب المعنى إلى ذهن القارئ ما استطاع إلى ذلك سبيلاً؟!

ومن أجل أن تكون قراءتنا دقيقةً وهادفةً في الآن نفسه، آثرنا أن نخصِّص الحديث عن مصطلحات تيّار نقدي اتّصفت مصطلحاته بالعلميّة في تناول الخطاب السّردي؛ علميّة تبرز في إمكان تطبيق تلك المصطلحات على أجناس وأنواع وأنماط سرديّة مختلفة؛ فقد أثبتت الدّراسات النّقدية الّتي اعتمدت مقولات تيّار «السّرديّات» (هو تيّار نقديّ لأنّه ينتمي إلى منهج أعمّ هو البنيوية شأنه شأن الشّعرية) أنّ النّص السّردي، سواء أكان حكاية أم قصّة أم رواية أم شعراً قصصياً أم نصّاً دراميا (مسرحيا) أم شريطاً سينمائياً، يستجيب للمفاهيم الّتي وضعها جينيت لمقاربة نصّ بعينه هو، مثلاً، «بحثاً عن الزّمن المفقود» لمارسيل بروست، ذلك أنّ سمة مفاهيم السّرديّات، شأن المفاهيم النّقدية المنصرفة إلى

الاعتناء بنسق النّص، التّعميم والشّمول؛ فهي عبارة عن قوالب تفرغ فيها المعاني الّتي تميّز النّصوصَ بعضَها عن بعض؛ فإذا أخذنا مصطلحات السّرعة والتّرتيب والتّواتر والمسافة والمنظور والصّيغة والتّبئير، على سبيل المثال، ألفيْنا أنّها مفاهيم مجرَّدة يمكن أن تنطبق على عددٍ من النّصوص المنتسِبة إلى السّرد عامّةً.

ثمّ، إنّ علميّة مصطلحات السّرديّات لا تعني، البتّة، أنّها ثابتة ثبات العلم ومصطلحاته ويقينية يقين التّقنية ومفرداتها، إنّما هي علمية خاصّة بجوهر الأدب الّذي يتطلّب دراسة محايثة للّغة غير القارّة الّتي يتأسّس عليها. وهو ما يدلّ على أنّ تلك المصطلحات تعيد بناء تصوّرات مصطلحات سابقة كما تخضع تصوّراتُ مصطلحاتها نفسُها إلى إعادة القراءة والصّياغَة ما دام أنّ اللّغةَ الأدبية متحوِّلة ومتغيِّرة؛ فقد تَكون الموضوعة واحدة ولكنّ الكتابة متعدِّدة، وقد يتناول الكاتب الواحد الموضوعة نفسَها بأساليب مختلفة (موضوعة الثّورة في روايات الطّاهر وطّار، وموضوعة الإرهاب في روايات أحلام مستغانمي مثلاً)، وما يُشكِّل موضوعةً هامّةً اليوم قد يصبح عارِضاً في المقبل من الأيّام. لذلك، تمثّل مصطلحات السّرديّات مساءلةً وإثراءً، في الآن نَفسه، لأفكار الشّكلانيين الرّوس وبويون وتودوروف وبوث وفريدمان وكينان وميك بال وفان ريس ودوريت كون وآن بانفيلد الّذين اضطلع بعضُهم، أيضاً، بإغناء مصطلحات جينيت.

إنّنا لا ندّعي الإحاطة بكلّ ما ألّفه جينيت من دراسات وأبحاث، كما لا نزعم الإلمام بكلّ التّرجمات العربية الّتي تناولت أعمالَه المنصبّة على تحليل الخطاب الرّوائي؛ فحسبنا، في هذه القراءة الّتي تسلّط الضوء على إشكالية نقل مصطلحات السّرديّات، أن نقف عند جهد مجموعة من الكتّاب يشتركون في تأليف قاموس يحوي عدداً من المصطلحات النّقدية الحديثة والمعاصرة الّتي تنتسب إلى اتّجاهات النّظرية النّقدية الغربية سواء كان الاتّجاهُ شكلانيّاً أو بنيوَيّاً أو سرديّات أو شعريّاً (شعريّة السّرد وشعريّة الشّعر) أو سيميائيّاً أو منهجاً للقراءة أو اتّجاهاً سوسيوشعريّاً. وعنوان هذا الكتاب هو «معجم السّرديّات» من تأليف محمّد القاضي ومحمّد الخبو وأحمد السّماوي ومحمّد نجيب العمامي وعلي عبيد ونور الدّين بنخود وفتحي النّصري ومحمّد آيت ميهوب ومن إشراف محمّد القاضي. ولقد دفعنا إلى التّركيز على مصطلحات السّرديّات ما كنّا رأيناه من تفاوت في التّرجمة بين دارس وآخر ومن اضطراب في نقل بعضِ الدّوال إلى العربية. هذا لا يعني، بطبيعة الحال، أنّ المصطلحات الأخرى لم تعرف تفاوتاً في التّرجمة واضطراباً في النّقل؛ فالسّمة الغالبة على هذا المؤلَّف هي تعدّد المصَطلحات الّتي يُفتَرض أن تعادِل مصطلحاً أجنبيّاً واحداً، وهو ما كان يجب تلافيه في عملٍ مشتركٍ من هذا القبيل.

1 – عتبة العنوان:

وقبل أن نتحدّث عن اضطراب مصطلحات السّرديّات في درسنا النّقدي العربي من خلال كتاب «معجم السّرديّات»، نودّ الإشارة إلى العنوان الّذي اصطفاه الدّارسون للكتاب؛ فقد ارتضوا لهذه العتبة؛ عتبة العنوان، بتعبير جينيت، أن تكون جامعةً بين مفردتيْن اثنتيْن، هما معجم وسرديّات، وطفق محمّد القاضي يُعرِّفنا بمضمونيْهما تباعاً بقوله: «يندرج هذا الكتاب في سياق جهود ما فتئ الباحثون يبذلونها في مجال التّأليف المعجمي من جهة، وفي سياق حقل السّرديّات من جهة أخرى. ولئن كانت جذور التّأليف المعجمي ممتدّة في الحضارة العربية الإسلامية، فإنّ هذا الضّرب من التّأليف ما لبث أن ضمر واقتصر أمرُه على جمع ما تفرّق وتكرار ما جادت به قرائح القدامى دونما مواكبة لما يستجدّ في مستوى الممارسة اللّغوية من جديد الألفاظ والمصطلحات. ولا عجب في هذا إذ التّأليف المعجمي مرتبط وثيق الارتباط بإنتاج المعرفة؛ فكلّما ازدهر العلم، كان الإقبال على طلبه أشدّ والحاجة إلى توضيح مصطلحاته ومفاهيمه أوكد. وتُعدُّ السّرديّات (narratologie / narratology) من الحقول المعرفية الحديثة الّتي ازدهرت في النّصف الثّاني من القرن العشرين، وما فتئت تتطوّر وتتوسّع؛ فتنهل من غيرها من المعارف كاللّسانيات والسّيميائية والتّداولية، كما تتسرّب إلى اختصاصات كثيرة شأن الأدب والتّاريخ والفولكلور والمسرح والسّينما والموسيقى... ومن شأن هذا التّوسُّع أن يُنزِّل السّرديّات منزلةً محوريةً من البحث المتعدّد الاختصاصات في عصرنا»[1].

لا شكّ أنّ عتبة العنوان، عامّةً، تنهض بوظيفة تعيينية وأخرى وصفية وثالثة إيحائية ورابعة إغرائية[2]، لكنّ عنوان هذا الكتاب، كما يرسّخه التّحديد السّابق للمفردتيْن اللّتيْن تؤلّفانه، لم يضطلع بالوظيفة الأولى من حيث إنّه وَسَمَ عمليّة جمع المصطلحات وتعريفها بالتّأليف المعجمي الّذي يتضمّن، في أصله، «فرعيْن هما: الأوّل، (علم المعجم) أو ما يُسمّى أحياناً بعلم المفردات الّذي يُعنى بدراسة الألفاظ من حيث اشتقاقها، وأبنيتها، ودلالاتها، ومرادفاتها، والتّعابير الاصطلاحية والسّياقية الّتي تتألّف منها، أمّا الفرع الثّاني فهو (صناعة المعجم) الّذي يشير إلى جمع المادة اللّغوية، واختيار المداخل، وترتيبها طبقاً لنظام معيَّن، وكتابة المواد، ثمّ النّشر النّهائي للمعجم، ورقياً كان أو إلكترونياً»[3]. وهو ما يتميّز

1– مشترك: «معجم السّرديّات»، إشراف: محمّد القاضي، الرابطة الدوليّة للنّاشرين المستقلّين، تونس، لبنان، الجزائر، مصر، المغرب، ط. 1، 2010، ص 5.

2– يُنظَر: عبد الحقّ بلعابد: «عتبات؛ جيرار جينيت من النّص إلى المناص»، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط. 1، 2008، ص 86.

3– علي القاسمي: «علم المصطلح؛ أسسه النّظرية وتطبيقاته العمليّة»، مكتبة لبنان ناشِرون، بيروت، ط. 1، 2008، ص 264.

عن الاشتغال الاصطلاحي الّذي يتوزّع، بدوره، على فرعيّن، هما: علم المصطلح وصناعة المصطلح؛ «فالأوّل هو العلم الّذي يبحث في العلاقة بين المفاهيم العلمية والمصطلحات اللّغوية، والثّاني هو العمل الّذي ينصبّ على توثيق المصطلحات، وتوثيق مصادرها والمعلومات المتعلّقة بها، ونشرها في شكل معاجم مختصّة، إلكترونية أو ورقية»[1].

ومن ثمّ، وجب التّفريق بين نشاط يعرِّف الوحدات المعجمية أو المفردات المشتركة ويصنِّفها ويرتِّبها في معجم lexique، ونشاط يعرِّف الوحدات الاصطلاحية أو المفردات الخاصّة ويُخضعها للتّقييس ويرتِّبها في قاموس dictionnaire. إلاّ أنّ المعجميّين والمصطلحيّين العربَ جعلوا مفهوميّ المعجم والقاموس مترادفيّن، على الرّغم من أنّ المفهوم الأوّل هو «المجموع المفترَض واللاّمحدود من الألفاظ الّتي تملكها جماعة لغويّة معيَّنة بكامل أفرادها وهو ما اصطلح اللّسانيون على تسميته بالإنجليزية LEXICON وبالفرنسية LEXIQUE. والمفهوم الثّاني هو مجموعة من الألفاظ المختارة المرتَّبة في كتاب ترتيباً معيَّناً مع معلومات لغوية أو موسوعية عنها وهو ما اصطلِح عليه بالإنجليزية DICTIONARY وبالفرنسية DICTIONNAIRE»[2].

إنّ التّأليف المعجمي، بهذا المعنى، جهدٌ تنظيريٌّ مستعص، بينما التّأليف القاموسي جهدٌ تطبيقيٌّ ممكن؛ فالأوّل لا يستطيع أن يحصر الوحدات المعجمية القائمة في ذهن المتكلّم – المستمع، لأنّها متحوِّلة ومتطوِّرة باستمرار بفعل التّواصل الاجتماعي. بينما يستطيع الثّاني حصرَ الوحدات الشّائعة والمتداولة في مجال معيَّن سواء أكان المجال لغوياً عامّاً (القاموس العامّ) تؤسّسه مفردات مشتركة ومحصاة يتخلّلها، لاشكّ، قليل أو كثير من المفردات الاصطلاحية المتخصِّصة على نحو ما تُمثِّله القواميس العربية من قبيل «لسان العرب» لابن منظور و«القاموس المحيط» للفيروز آبادي أو الأجنبية كقاموس LE PETIT ROBERT أو ثنائية اللّغة مثل «قاموس أكسفورد المحيط؛ إنكليزي – عربي» أو متعدّدة اللّغة. أم مصطلحياً متخصِّصاً (القاموس المتخصّص) يضمّ مصطلحات علمية أو تقنية أو لسانية أو نقدية أو ثقافية أو فنية أو مهنية... وقد يكون القاموس المتخصّص مكتوباً باللّغة الأمّ من قبيل «معجم المصطلحات البلاغية وتطوّرها» لأحمد مطلوب و«dictionnaire des symboles ; mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres» لجون شفاليي وألان غيربرانت، أو منقولاً من لغة إلى أخرى مثل «مفاتيح اصطلاحية جديدة؛ معجم مصطلحات الثّقافة والمجتمع» لطوني بينيت ولورانس غروسبيرغ وميغان موريس وترجمة سعيد الغانمي، أو ثنائي اللّغة نحو «معجم المصطلحات الأدبيّة» لإبراهيم

1- المرجع نفسه، ص 263، 264.

2- علي القاسمي: «المعجم والقاموس؛ دراسة تطبيقيّة في علم المصطلح»، في «اللّسان العربي»، المنظّمة العربية للتّربية والثّقافة والعلوم، مكتب تنسيق التّعريب، الرّباط، العدد 48، 1999، ص 25.

فتحي، أو متعدّد اللّغة نظير «معجم مصطلحات نقد الرّواية؛ عربي – إنكليزي – فرنسي» للطيف زيتوني، أو مجرّد مسرد GLOSSAIRE ثنائيّ اللّغة مثل «معجم مصطلحات علم اللّغة الحديث؛ عربي – إنكليزيٍ وإنكليزي – عربي» من تأليف نخبة من اللّسانيّين العرب، أو ثلاثيّ اللّغة نظير «المعجم الموحَّد لمصطلحات النِّفط (البترول)؛ إنجليزي – فرنسي – عربي» الّذي أعدّه مكتب تنسيق التّعريب التّابع للمنظّمة العربية للتّربية والثّقافة والعلوم.

على هذا الأساس، ينصرف عمل الدّارسين، في «معجم السّرديّات»، إلى التّعريف بمفردات محصاة وخاصّة بمجاليْ نقد الأدب وعلم الأدب، وهي مفردات لا تشكّل إلاّ جزءاً، ولو كان معتبراً، من مجموع الوحدات الاصطلاحية الّتي تنتمي إلى معجم النّظرية النّقدية المعاصرة؛ فالمعجم، في نظرنا، لا يُقصَد به، فقط، جملة مفترَضة من المفردات تملكها جماعَة لغويّة ما، إنّما يُراد به، أيضاً، جملة مفترضة من المصطلحات تملكها جماعة من المتخصّصين في مجالٍ معيَّن، وهي، هنا، جماعة نقاد الأدب و/ أو علماء الأدب. ولمّا كانت طبيعة المعجم افتراضيّةً وصناعته شاقّةً على المعجميّين والمصطلحيّين معاً، فإنّ ما اضطُلِع به، في هذا الكتاب، من جمعٍ وتعريف وتقييس وترتيب لا يعدو أن يكون تأليفاً قاموسياً، مهما حاول محمّد القاضي والآخَرون الإلمام بالمصطلحاتٍ النّقدية المعاصِرة الّتي تستعصي على العدّ والحصر.

هذا من جهة، ومن جهة أخرى، تتنافر عتبة العنوان مع متن الكتاب الّذي يتضمّن مصطلحات مختلفة باختلاف الاتّجاهات أو المناهج الّتي تصدر عنها، بحيث لا تشكّل مصطلحات السّرديّات سوى جزءاً منها، وإن كانت أكثر حضوراً من سواها. ومن ثمّ، فإنّ الدّارسين يطلقون اسم الجزء على الكلّ جاعلين المصطلحاتِ كلَّها منضويةً تحت عنوان السّرديّات. في حين، إنّ مصطلحات نظيرَ quêteur – héros وméfait وmotivation هي مصطلحات شكلانيّة، ومصطلحات مثل énoncé d'état وmodalité وsanction هي مصطلحات سيميائيّة (سيميائيّة سرديّة بالتّحديد)، ومصطلحات نحو chronotope وdialogisme وpolyphonie هي مصطلحات سوسيوشعريّة، بل إنّ الكتاب يقدّم تعريفَات مصطلحات ليست تقنيات أدبية وطرائق فنية يمكن أن تكون محور دراسة نقديّة أو علميّة، لأنّ بعضها يمثّل الأدب لا الأدبيّة أو الخطاب الأدبي الّذي يُعدُّ موضوع السّرديّات، مثل الحكاية وصنوفها (حكاية رمزية، وحكاية شعبية، وحكاية عجيبة، وحكاية فلسفية، وحكاية مثلية)، والرّواية وأنواعها (رواية استباق، ورواية أطروحة، ورواية بوليسية، ورواية تاريخية، ورواية تربوية، ورواية ترسّلية، ورواية تعلّم، ورواية رعوية، ورواية سوداء، ورواية سير ذاتية، ورواية شخصية، ورواية شطّار، ورواية عتيقة، ورواية فلسفية، ورواية قصيرة، ورواية مسلسلة، ورواية مغامرات، ورواية نَهْرٌ، ورواية وثائقية). بينما يمثّل بعضها الآخر

نظريّة القراءة كما تتجلّى في أشكال القارئ من قارئ ضمنيّ وقارئ مثاليّ وقارئ مُفترَض وقارئ مُقتضى وقارئ ملموس وقارئ نموذجيّ وقارئ واقعيّ.

إذاً، لقد خالف العنوان متن القاموس، في ما تعلّق بمصطلح السّرديّات، مرّتيْن اثنتيْن؛ مرّةً حين أضاف الدّارسون إلى تعريف مصطلحات السّرديّات تعريفَ مصطلحات أخرى ارتبطت بنظريات نقدية بعضها تقاطع مع السّرديّات مثل الشّكلانية والشّعرية وبعضها الآخر انفصل عنها مثل نظرية القراءة والنّظرية السوسيوشعريّة، ومرّةً حين أردفوا ببيان موضوع السّرديّات الّذي هو خطاب المحكي discours du récit عرضَ موضوعات الحكاية ومضامين الرّواية وأشكال القارئ. إنّه لغنيٌّ عن الذّكر أنّ بروب وجينيت وتودوروف وبارت وغريماس وبريمون يُعدّون من علماء السّرد narratologues، غير أنّ كلّ باحث من هؤلاء ينفرد بأسلوبه في مقارَبة النّص السّردي، حيث يرتبط اسم بروب بالمورفولوجيا الشّكلانية، واسم تودوروف بالشّعرية السّردية، واسم بارت وبريمون بالبنيوية، واسم غريماس بالسّيميائية السّرديّة وسيميائية الأهواء، بينما يرتبط اسم جينيت بالسّرديّات narratologie الّتي يقترحها تودوروف، كمصطلح، سنة 1969[1] ويحدّد جينيت موضوعَها بقوله: «إنّ دراستنا، كما يدلّ على ذلك عنوانها أو يكاد، تنصب أساساً على [القصّة] بمعناها الأكثر شيوعاً، أي على الخطاب السّردي، الّذي يبدو في الأدب، وخصوصاً في الحالة الّتي تهمّنا، نصّاً سرديّاً. لكنّ تحليل الخطاب السّردي كما أفهمه يستتبع باستمرار – كما سنرى – دراسة العلاقتيْن، وأعني: من جهة، العلاقة بين هذا الخطاب والأحداث الّتي يرويها ([القصّة] بمعناها الثّاني)؛ ومن جهة أخرى، العلاقة بين هذا الخطاب نفسه والفعلِ الّذي يُنتجه، حقيقةً (هوميروس) أو تخييلياً (عوليس) ([القصّة] بمعناها الثّالث). ومن ثمّ، علينا منذ الآن، حتّى نتحاشى كلّ خلط وكلّ اضطراب في اللّغة، أن ندلّ بألفاظ أحادية المعنى على كلٍّ من هذه المظاهر الثّلاثة للواقع السّرديّ. وأقترح، دونما إلحاح على الأسباب البديهيّة من جهة أخرى لاختياري للمصطلحات، أن أطلق اسم [الحكاية] على المدلول أو المضمون السّرديّ (حتّى وإن تكشّف هذا المضمون، والحالة هذه، عن ضعف في الكثافة الدرامية أو في الفحوى الحدثي)؛ واسم [القصّة] بمعناها الحصريّ على الدّال أو المنطوق أو الخطاب أو النّص السّردي نفسه؛ واسم السّرد على الفعل السّردي، المُنتِج، وبالتّوسّع: على مجموع الوضع الحقيقي أو التّخييلي الّذي يحدث فيه ذلك الفعل»[2].

1- يُنظَر: أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر: «القاموس الموسوعيّ الجديد لعلوم اللّسان»، ترجمة: منذر عياشي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط. 2، 2007، ص 206.

2- جيرار جينيت: «خطاب الحكاية؛ بحثٌ في المنهج»، ترجمة: محمّد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط. 2، 1997، ص 38، 39.

من أجل ذلك، نحسَب أنّ هذا الجهد الكبير الّذي يفصح عن مقدرة الدّارسين واستمكانهم من مجاليْ نقد وعلم الأدب يمكن أن يُعنوَن، إذا حُقّ لنا أن نقترح عتبةً تفي بتعيين المتن، بـ«قاموس الشّعريات» لتعريف مجموع المصطلحات الّتي تشكّل النّظرية النّقدية المعاصِرة، بحيث تنضوي السّرديّات، شأن الشّكلانية والبنيوية والشعرية والسيميائية والسوسيوشعريّة، تحت شجرة الشّعريات (بصيغة الجمع) وليس الشّعرية كما يعتقد يوسف وغليسي[1]، لأنّ الشّعرية بقسميْها؛ شعريّة السّرد لدى تودوروف وشعريّة الشّعر لدى جاكبسون، ليست سوى فرعاً من البنيوية مثل السّرديّات. ومن ثمّ، فإنّ الشّعرية فرع من الشّعريات مادامت البنيوية نفسُها جزءاً منها. إنّ «الشّعريّات» الّتي نقترحها، كعتبة عنوان للكتاب الّذي نُدارسه ونصف اضطراب بعض مصطلحاته، بديلاً للسّرديّات ونميّزَها، في الآن ذاته، عن الشّعريّة الّتي تحيل إلى فرع من فروعها، «تنضوي بكلّ تأكيد تحت منظورات متعدِّدة، ولكنّها ساهمت جميعاً على طريقّتها في فكر العمل الأدبي بوصفه عملاً من أعمال الخلق الكلامي»[2].

2 – المصطلح واضطراب التّرجمة:

لبيان اضطراب التّرجمة، في هذا الكتاب، سنقتصر على عرض المصطلحات الّتي تشكّل أساس السّرديّات، ونريد بها تلك المفردات المتضمَّنة في كتاب «figures III» والّتي تفحّصها جينيت في كتابه الآخر «nouveau discours du récit». وقد تصرّف محمّد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلّي في ترجمة الكتاب الأوّل حين قصروا نقلَه على الجزء الخاصّ بخطاب المحكي الّذي حوى مفاتيح السّرديّات، بينما انفرد معتصم بترجمة الكتاب الثّاني مُتصرِّفاً في عنوانه الّذي وسَمَه «عودة إلى خطاب الحكاية». إنّنا لن نقدّم مفاهيم هذه المصطلحات، لأنّ الباحثين العرب أسهبوا في بسطها كما هو واضح في القاموس الّذي بين أيدينا، ومثّلوا لبعضها في دراساتهم عبر تحليل خطاب الرواية العربيّة كما هو قائم في كتاب «تحليل الخطاب الرّوائي؛ الزّمن – السّرد – التّبئير» ليقطين، ذلك أنّ الإشكال، في ترجمة المصطلح النّقدي المعاصر عامّةً، لا يتعلّق بمدلول المصطلح الّذي لا يُمكن للمترجم أن يتصرّف فيه زيادةً ونقصَاناً، لأنّه مدلول نقديّ علميّ مباشر لا يحتمل التّأويل وإعادة الصّياغة إلاّ ما كان من باب النّحو والتّركيب كالتّقديم والتّأخير مثلاً. ومن ثمّ، فإنّ مصطلحات السّرديّات تنتسب إلى اللّغة الخاصّة الّتي يتداولها علماء السّرد ويحدّدون بها مقولاتهم؛ فهي؛ أي اللّغة الخاصّة، «جزء من اللّغة العامّة، وتعتمد في وجودها عليها،

1- يوسف وغليسي: «إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد»، الدّار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط. 1، 2008، ص 281.

2- أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر، المرجع السّابق، ص 178.

وتستقي معظم عناصرها منها، ولكنّها أقلّ منها كمّاً وأكثر منها دقّةً؛ فاللّغة الخاصّة نوعٌ مقنّنٌ ومُرمَّزٌ من أنواع اللّغة العامّة، ويُستعمَل لأغراض خاصّة في سياقات حقيقية، وليست خيالية كما هو الحال أحياناً في اللّغة العامّة»[1]. ولأنّ اللّغة الخاصّة تتّسم بالموضوعيّة والدقّة والبساطة والوضوح والإيجاز[2]، فإنّ ترجمتها لا تستدعي جهداً كبيراً وبذْلاً عظيماً كما تستدعيهما التّرجمة الأدبية الّتي «تسعى لأن تختزن كلّ الطّاقات الخلاّقة والميّزات الفنية الّتي تجعل من العمل الأدبي إبداعاً منفرداً غير قابل لتكرار ذاته. الأمر الّذي يجعل المترجم يحتاج إلى تقفّي أثر العملية الإبداعية للمؤلِّف والتّزوّد بنفس مُتطلَّباتها أو على الأقلّ بما يعادلها»[3].

إنّ إشكالية ترجمة مصطلحات السّرديّات ترتبط، أساساً، باللّفظ لا المعنى، كما تبيّنه ترجمة المصطلحات الآتية:

Achronie: لازمن، تجرّد عن التّعاقب الزّمني.

Amplitude: امتداد، مدى، سعة.

Analepse: ارتداد، استرجاع، استعادة، رجع.

Anisochronie: لاتواقت، لاتوافق زمني.

Annonce: إعلان، إنباء استباقي.

Discours transposé: خطاب مُحوَّر، خطاب مُنقَّل، خطاب غير مباشر.

Durée: ديمومة، مدة.

Ellipse: إضمار، ثغرة، ثغرة زمنية، قفز.

Histoire: حكاية، حكي، قصّة، خبر.

Instance narrative: مقام سردي، عون سردي، محفل سردي.

Narrateur extradiégétique: راوي برّاني الحكي، راوي من خارج الحكاية.

Ordre temporel: ترتيب زمني، نظام زمني.

Paralepse: إفاضة، حشو.

Paralipse: حجب، حذف، حذف مُؤَجَّل.

Portée: فسحة، مدى، مرمى.

1- علي القاسمي: «علم المصطلح؛ أسسه النّظريّة وتطبيقاته العمليّة»، ص 66.

2- المرجع نفسه، ص 68.

3- إنعام بيّوض : «التّرجمة الأدبية؛ مشاكل وحلول»، منشورات ANEP، الجزائر، دار الفارابي، بيروت، ط. 1، 2003، ص 47.

Prolepse: استباق، استشراف، سابقة، سبق.

Récit: حكي، قصّة.

Récit d’évènements: سرد الأحداث، قصّ الأحداث.

Récit itératif: سرد تكراري متشابه، قصّ تأليفي، قصّ إعادي، قصّ مُؤلَّف.

Récit répétitif: قصّ تكراري، قصّ مُكرَّر.

Récit singulatif: قصّ إفرادي، قصّ مفرد.

Sommaire: إجمال، تلخيص، خلاصة، مُجمَل، موجز.

تتّصف ترجمة هذه المصطلحات بتعدّد المقابلات للمصطلح الأجنبيّ الواحد. ويعود السّبب في ذلك إلى عاملَيْن اثنَيْن، هما:

1 – عاملٌ يرتبط بالأصول اللّغوية للمصطلح، حيث تستقي السّرديّات أغلب مفرداتها من اللّغة العامّة سواء تعلّق الأمر بمصطلح واحد، نحو: amplitude وannonce وportée وsommaire، أو بمصطلح مركّب من مفردتَيْن تنتمي إحداهما إلى لغة التّواصل اليومي، مثل: instance وordre وitératif وsingulatif.

2 – عاملٌ يترتّب عن العامل الأوّل، ويرتبط بالإمكانات المعجميّة الّتي يوفّرها قاموس اللّغة العربية، حيث يُمكن للمترجم العربيّ أن ينهل من القاموس العامّ العديد من المترادفات الّتي قد تفيد المعنى نفسَه؛ فالمصطلح ذو المصدر اللّغوي المشترك يمنح حريّة الاختيار من بين إمكانات عديدة، من قبيل prolepse الّذي تقابله أربع مفردات، هي: استباق واستشراف وسابقة وسبق، وهي كلّها تدلّ على مدلول المصطلح في السّرديّات.

وإذا كان هذان العاملان يحدِّدان أسلوب ترجمة مصطلحات السّرديّات، فإنّ لا شيء يبرّر عدم الاتّفاق على ترجمة مفردات أخرى تنتسب إلى اللّغة الخاصّة؛ إذ لا مسوّغ لحضور مقابلَيْن أو أكثر لمصطلح achronie وanisochronie وrécit مثلاً. لقد كان حريّاً بالدّارسين، في هذا العمل المتميّز، الانتباه إلى أنّ ترجمة المصطلح المتخصّص تتطلّب جهداً مضاعفاً يستند إلى إجراءات التّرجمة ومناهج التّقييس ويراعي علميّة المصطلح ودقّته ودلالته على معنى واحد.

بواكير ترجمة المصطلح النقدي عند عبد الملك مرتاض

لم يكتف النّاقد الجزائريّ بمُقارَبة أجناس الكتابة الأدبيّة الجزائريّة وأنواعها، بل حاول التّقعيدَ لبعض الأفكار والمقولات النّقدية. وقد اتّخذت تلك المحاولات شكلَ مُساجَلات أدبيّة ونقديّة، مثل مُساجَلات محمّد مصايف وأبي القاسم سعد الله وأبي القاسم خمّار وعبد الله ركيبي حول ثنائيّة الالتزام والإلزام في الفنّ والأدب. وإذا كان النّقاش والجدل قد استظلاّ بظلّ العقيدة وأفرزتهما عوامل غير محايثة للإبداع، وهي، لا شكّ، عوامل سابقة على النّص ومنتجة له وفاعلة فيه ومُتلبِّسة به (العوامل الإيديولوجية والسياسيّة والاجتماعية والنّفسيّة والثّقافية)، فإنّ عبد الملك مرتاض قد تفرّد، في بدايات ثمانينيات القرن العشرين، وهي المرحلة الّتي لم يكن قد تخلّص فيها الدّارسون بعدُ من هيمنة النّقد الاجتماعي تنظيراً وتطبيقاً، برؤية نقديّة جرّبت الاستدلال بمصطلحات وإجراءات حداثيّة لم يألفها النّقد الأدبيّ الجزائريّ، جعلها مدخلاً لطرح مفاهيم وتصوّرات نقديةً جديدةً لم ينتبه إليها مُعاصروه من النّقاد الجزائريّين أو تغافلوا عنها، مثل تصوّريْ (الفنّ) و(الجمال) اللّذيْن يقول بشأنهما في كتابه «النّص الأدبيّ؛ من أين؟ وإلى أين؟»، وهو عبارة عن محاضرات كان قد ألقاها النّاقد على طلبة الماجستير في الأدب العربي سنتيْ 1980 و1981: «الفنّ والجمال لفظان كبيران كلاهما يحمل عالماً ضخماً مُتشعِّباً من المفاهيم والدّلالات الّتي تتّخذ تأويلها تبعاً لما ركب في الشّخص المُتحدّث أو الدّارس أو المُهتمّ من عناصر ثقافيّة وعرقيّة وحضاريّة... والحقّ، إنّ اللّفظيْن كليهما لم يُعرَف لدى العرب تحت الاسم المُتداوَل عليه إلاّ في العصر الحديث؛ فـ(الفنّ) كان يُعرَف لديْهم، فيما يبدو، تحت مصطلح (الصّناعة). ويؤيّد هذا ذلك العنوان الّذي اختاره أبو هلال العسكري (توفي بعد سنة 1005 م) لكتابه الشّهير (كتاب الصّناعتيْن)؛ فالصّناعتان، هنا، هما (فنّ الشّعر) و(فنّ النّثر). وحتّى لفظ الصّناعة بالمفهوم التّقني لعملية الإبداع الأدبي لم يُعرَف إلاّ في أوجّ العصر العباسي. على حين إنّ (الجمال) ونشأ عنه، من بعدُ، لفظ (الجمالية) أو (الإستتيكية) لم يُعرَف تحت هذا الاسم، قطّ، بمعناهُ النّقديّ المُتداوَل على عهدنا هذا، وإنّما كانوا أوجدوا بديلاً له هو (علم البلاغة) الّذي كان يبحث في دقائق الأسلوب العربيّ، وكانت غايته استكشاف الأسرار الجماليّة والأسلوبيّة الّتي اندسّت في نصوص الآثار العربية شعراً ونثراً»[1].

1- عبد الملك مرتاض: «النّص الأدبي؛ من أين؟ وإلى أين؟»، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، د. ط، 1983، ص 11.

ويستثمر عبد الملك مرتاض، في سياق طرحه لمفهوميّ (الفنّ) و(الجمال)، مصطلحات لسانيّة تنتسب إلى الدّرس البنيويّ الّذي وضع لبناته الأولى دو سوسير في اللّسانيّات والّذي شكّل رافداً للمنهجيّن البنيوي والسّيميائي في النّقد أو علم الأدب، حيث نُلفيه يستخدم مصطلحات communication وtransmission وlangage وdestinataire وsystème وsigne وstructure وsémiotique وmessage... ويحيل إلى بروب وجاكبسون ولوتمان وكوهين وجينيت وسواهم من الباحثين الّذين يمثّلون مرحلة جديدة في تاريخ النّقد الأدبي تحتفي بشعريّة النّص من حيث هي طرائق وصيغ وأشكال تقديم المضمون.

وكدأبه دائماً، يجتهد عبد الملك مرتاض في ترجمة المصطلح النّقدي ذي الجذر اللّساني؛ فهو لا يرضى بالتّرجمات الّتي يَضعُها بعض النّقاد والدّارسين العرب مثل عبد السّلام المسدي؛ إذ يترجم المصطلحات السّابقة، مثلاً، إلى: تبليغ وربط صلة وكلام أدبي ومُرسَل إليه ونظام وشفرة وبنية وإشاريّة ورسالة. وبما أنّ النّاقدَ حديثُ العهد بالمنهج البنيويّ ومقولاته وتطبيقاته، فإنّه يتذبذب في نقل بعض تلك المصطلحات؛ فنجده يترجم langage إلى كلام أدبي تارةً وإلى لغة أدبيّة تارةً أخرى، ويقابل مصطلحيّن مختلفيّن هما signe وcode بمفردة عربيّة واحدة هي شفرة، مع تواتر مصطلح الإشارة كمقابلٍ للمصطلح الأوّل، ويميل إلى الاقتراض؛ فيستعمل مفردة قرافيمات مُقابلاً لمصطلح graphèmes ومفردة مونيمات مُقابلاً لمصطلح monèmes ومفردة سانطاقمات مُقابلاً لمصطلح syntagmes ومفردة بويتيك مُقابِلاً لمصطلح poétique الّذي لا تفي مفردتا إنشائيّة وشعريّة، في نظره، بغرض الدّلالة عليه، حيث يقول: «... وهذا المفهوم هو ما يُمكن أن يُعرَف، على عهدنا الحاضر، تحت اسم (la poétique). هو مصطلحٌ ألسنيٌّ جديدٌ لم تجد له العربيّة بعدُ مُعادلاً مقبولاً. إنّ ترجمتَه بالإنشائية أو (الشعريّة) لا يعني كبيرَ شيءٍ؛ فـ(البويتيك) عند جاكبسون (R. JAKOBSON) هو وظيفة اللّغة الفنيّة للكتابة الّتي بواسطتها يُمكن أن تكون (رسالة) (message) عملاً فنيّاً، على الرّغم من أنّ (البويتيك) لا يقتصر على دراسة مشاكل اللّغة الفنية للكتابة أو (le langage)، وإنّما يُجاوِز هذا المجالَ الضّيِّقَ إلى نظرية الإشارات (théorie de la littérature)»[1].

ولعلّ أهمّ ميزة يتّصف بها عبد الملك مرتاض هي حرصه الدؤوب على التّأصيل لبعض المصطلحات الدّخيلة في التّراث النّقدي العربي، وتتبّع مصادر بعضها الآخر في الفكر النّقدي الغربيّ المعاصر، ابتغاء الاستقرار على مصطلح بعينه وتوظيفه باستمرار، مثل ما يفعل مع مصطلح الحيّز الّذي لا يَعدلُ عن استخدامه منذ سنة 1980؛ فهو يفضّل استعماله كمُقابلٍ لـ espace بدل مصطلح الامتداد مجاراةً للنّقاد الغربيّين. يقول النّاقد

1- المرجع نفسه، ص 26، 27.

عن صورة الرّبيع بوصفها مظهراً حيزياً: «فـ(الرّبيع)، هنا، يُغلِّف مجموعةً من الظّواهر الحيزية المنسجمة أو المتجانسة فيما بينها؛ فليس الرّبيع شيئاً منعزلاً عن العالم الخارجيّ، والعالم المحسوس، بل هو شيءٌ منتم، حتماً، إلى هذا العالم. وهو، أثناء ذلك، مجموعةٌ من الخطوط إذا انصرف وهمُنا إلىَ الحقول وأطرافها، والنّباتات وامتداداتها؛ منها ما هو أفقيّ، ومنها ما هو عموديّ، ومنها ما هو مُنْحنٍ، ومنها ما هو منكسرٌ، ومنها ما هو مستديرٌ، ومنها ما هو غير ذلك إلى ما لا نهاية منٍ هذه الخطوط المختلفة في امتداداتها والتواءاتها وانكساراتها واستداراتها... وهو مجموعةٌ، أثناء ذلك، من الألوان إذا انصرف وهمُنا إلى ما ينشأ عن ذكرِ هذا اللّفظ من تصوّر لزهورٍ مُتفتّحة؛ إمّا صفراء فاقعة اللّون، وإمّا حمراء قانيته، وإمّا بيضاء ناصعة، وإمّا سوى ذلكَ من هذه الألوان الفرعيّة الّتي لا يكادُ الحصْرُ يأتي عليها كالزّرقاء، والبنفسجيّة، والبُنيّة، والقمحيّة، والبرتقاليّة... ويُمكِن تمثُّلُ هذه الصّورة متكاملةً في حقلٍ زاهٍ لم تعثْ فيه السّوائمُ ارتعاءً ودَوْساً ونهْشاً»[1].

ويأبى عبد الملك مرتاض، على الرّغم من تأثّره بالنّقد الأدبي الغربي واعتماده مقولاته أو بعضها، على الأقلّ، بعد تطويعها في قراءة النّص الأدبي العربي نحو نصّ (الإشارات الإلهية) لأبي حيان التّوحيدي، إلاّ أن يُبديَ، كعادته، موقفَه من المدارس النّقدية المعاصرة؛ فهولا يقبل كلّ ما يصدر عن أعلامها ومُمثّليها من آراء نظريّة ونتائج بحثيّة، حيث يُنكر على الدّارس أن يُغاليَ، أثناء تشريح الإبداع، في سلوك الموضوعيّة الّتي يتطلّبها المنهج البَنيويّ، مثلاً، مُتجاهلاً أنّ عمليّةَ التّشريح نفسَها هي إبداعٌ، أيضاً، من حيث إنّها نقدٌ يجنح إلى الذّاتية وإن كَان محكوماً بالعلميّة، حيث يقول: «هَبْ دارسيْن اثنيْن يعتزيان إلى المدرسة البنيوية، فنياً ومنهجياً، وشاءا نقدَ نصّ قصيدة شعريّة؛ فماذا يحدث لهما؟ إنّهما، لا ريب، على اتّفاقهما في المنهج العامّ والرؤية الفلسفية، فإنّ الطّابع الشّخصي سيطغى على عمل كلّ واحد منهما — ولكنْ في إطار الموضوعيّة الإيديولوجيّة أو الفنيّة الّتي تستند إلى مقاييس فنيّة مُعيَّنة تضطرب في مجالها ولا تعدوه — ممّا يجعلنا نعتقد أنّ دراسةَ النّص وتشريحَه تشريحاً كلينيكياً، مهما استندا، في منهج التّناول وسبيل التّعامل، إلى الموضوعية الفنية والمعايير النقديّة الجاهزة، فإنّها تظلّ، مع ذلك، متّسمةً بالذّاتية؛ فتشريح النّص إبداعٌ حتماً؛ فإن لم يَرْقَ إلى هذه المنزلة، فهو مجرَّدُ شرح مدرسيٍّ عقيم. والنّقد، في مدلوله العالي، إبداعٌ فنيٌّ ثانٍ، وأيّ نقد لا يرقى إلى هذه المكانة فهو مجرَّد لغو ومحضُ باطل وفضول. وكلّ دراسة تُقام حول نَصٍّ على أصولها المنهجيّة المُستندة إلى العِلم والموضوعيّةِ الصّارمة لا ترقى، في إطار مفهومها، إلى منزلة الإبداع الثّاني لَا يجوز أن تُسمّى دراسةً؛ فالنّقد على أصوله الموضوعية الصّارمة أو الّتي يجب أن تكون صارمة شديدةَ الصّرامة،

1- المرجع نفسه، ص 102.

على الرّغم من ذلك، إذن، يظلّ ضرباً من الإبداع الفنيّ؛ فإن رضيَ لنفسه أن يكون ابتذالاً لمعاييرَ جاهزة، وقواعدَ مُكرَّرة، وأحكام بالية – ولو ادّعى لنفسه صفتيِّ الجدّة والحداثة – فهو مجرَّد كلاًم ممجوج يُرَصَّفُ حول كلام تُفترَض فيه الإبداَعيّة والشّعريَّة»[1].

لقد انصرف عبد الملك مرتاض، في باكورة كتاباته النّقدية ذات النّزوع الحداثيّ، إذاً، إلى ترجمة المصطلح النّقدي المعاصر تارةً، وإلى اقتراضه تارةً أخرى، مُستعيناً بأهليّته اللّسانية وبجراءته على اقتحام مجال التّرجمة المصطلحية، حتّى وإن ناءت ببعض المعادلات الّتي ارتضاها للمصطلحات الدّخيلة عن ما هو مُتعارَفٌ عليه، اليوم، من مصطلحات نقَديّة مُتّفَق عليها، إلى حدٍّ ما، من لدن النّقاد العرب، وتميّز بترجمة مصطلحات لم يَحِدْ عنها طوال مسيرته النّقدية، نظير مصطلحِ الحيّز الّذي يكاد يمثّل محور دراساته الّتَي ألّفها على امتداد خمس وثلاثين سنةً (بدءاً من تاريخ صدور كتاب «النّص الأدبيّ؛ من أين؟ وإلى أين؟»؛ فناقدُنا قد مارَس النّقد الاجتماعيّ ذا الصّبغة الأيديولوجية قبل هذا التّاريخ بكثير، وهو ما جعله ناقداً مُخضرَماً يجمع بين حقبتيْن نقديتيْن، هما الحقبة الكلاسيكية والحقبة المعاصرة)، حيث لا يخلو، أو يكاد، أيّ كتاب نقديّ يضطلع فيه بتحليل قصيدة أو قصّة أو رواية أو حكاية أو أسطورة أو مثَل من مبحث الحيّز؛ فقد ألفيْنا هذا المبحث حاضراً، على مستويَيّ النّظرية والممارسة، في معظم تلك الدّراسات، نحو «السّبع المعلّقات؛ تحليل أنتروبولوجي / سيمائي لشعريّة نصوصها» و«القصّة الجزائرية المعاصرة» و«تحليل الخطاب السّردي؛ معالجة تفكيكية سيمائية مُركّبة لرواية (زقاق المدق)» و«الميثولوجيا عند العرب؛ دراسة لمجموعة من الأساطير والمعتقدات العربيّة القديمة» و«الأمثال الشّعبية الجزائرية». إنّنا نعتقد أنّه إذا كان لعبد الملك مرتاض نظريّةً يتفرّد بها، فهي، من دون شكّ، نظريّة الحيّز الّتي ينبغي تأمّلها مليّاً ابتغاء وصفها وتفسيرها وتحليل شروطها ومُكوِّناتها.

1- المرجع نفسه، ص 50، 51.

السرديّات والترجمة

قراءة في كتاب
«علم السّرد» للصّادق قسومة

«علم السّرد؛ المحتوى والخطاب والدّلالة» كتاب موسوعيّ يضمّ بين دفتيّه الكثير من المصطلحات السرديّة الحديثة والمعاصرة الّتي تنتمي إلى ما يُصطلَح عليه بعلم السّرد أو السرديّات narratologie. فيه، يصف الباحث مفردات هذا العلم الّذي تنضوي إليه علوم نقديّة أو نقود علميّة تنفرد بنظريّتها ومبادئها ومقولاتها، ولكنّها تشترك في مقاربة موضوع واحد هو السّرد كجنس أدبيٍّ يتميّز عن الشّعر والدّراما، بوصفهما جنسيْن أدبيَّيْن رئيسيْن، بجملة من الخصائص الّتي تشكّل مادّةً للوصف والاستنباط والتّعميم. وتتمثّل هذه الميادين الفرعيّة، الّتي يتوقّف عندها الكتاب، في الشّكلانيّة والبنيوية الأدبيّة والبنيوية الشّعرية والسّرديات البنيوية والسيميائية الأدبيّة الّتي تتفرّع، بدورها، إلى سيميائية سرديّة وأخرى وصفيّة. بينما يومئ الكتاب إلى ميدان آخر يتشابك مع بعض تلك الميادين، وهو سوسيولوجيا النّص الّذي نجد له حضوراً، ولو كان ضئيلاً، في مبحث الحوار، وكذا علم النّفس والتّحليل النّفسي في مبحث الحوار الباطني. إنّ الميادين الأولى، مجتمعةً، تتوخّى النّظر إلى السّرد نظرةً علميّةً، قدر الإمكان، بالانفتاح على القوانين المُحايثة والانكفاء عن الشّروط الثّقافية المُولّدة إلاّ إذا افتقر عالم السّرد إلى ما يُسهِم في بناء المعنى و/ أو تأويله؛ فيستظهِر بالثّقافة مُستكشِفاً الدّلالة المُندفِعة من السّرد.

وتتبدّى أهميّة كتاب«علم السّرد؛ المحتوى والخطاب والدّلالة» لعالِم السّرد العربي التّونسي الصّادق قسومة في المظاهر الآتية:

1 – ينصرف الكتاب عن الخوض في فلسفة السرديّات أو فلسفات المناهج المُتفرِّعة عنها؛ فهو بحثٌ لا يعنى سوى بالمصطلحات السّردية بوصفها أدوات إجرائيّة تعكس أساليب مُحدَّدة يسلكها علماء السّرد، وفق كلّ منهج، في تحليل جنس السّرد. وفي هذا الصّدد، يقول الباحث: «ينبغي أن نشير إلى أنّ الهاجس اَلعمليّ، وحده، قد استقطب جلّ اهتمامنا، بحكم أنّ مدار الكتاب هو (علم السّرد؛ المحتوى، الخطاب، الدّلالة). وطرائق التّحليل في جميع هذه المستويات تحتاج – بلاّ شكّ – إلى نظريّات، لكنّها تقوم، أساساً، على آليات عمليّة وممارسات تطبيقيّة، وما البحث العلمي إلاّ تفاعل متبادل يُنطلَق فيه من نظريّات تختبَر في النّصوص، ثمّ يكون نتاجها تطويراً أو تصويباً أو دحضاً للمنطلَق النّظري»[1].

1- الصّادق بن الناعس قسومة: «علم السّرد؛ المحتوى والخطاب والدّلالة»، جامعة الإمام محمّد بن سعود الإسلاميّة، الرّياض، ط. 1، 2009، ص 56، 57.

2 – يعتبر الكتاب عملاً أكاديمياً، ليس لأنّه نال شرفَ النّشر الجامعي بعد تنقيحه وتعديله، ولكن، أيضاً، لأنّه عمل يراعي أصول البحث العلمي من حيث التّحريرُ والمنهجيّةُ والإخراجُ. وهو أكاديميّ، كذلك، لأنّه مُوجَّه إلى الأساتذة والباحثين المهتمّين بالسرديّات. غير أنّه لا يخلو من مسحة تعليميّة didactique، ذلك أنّ مؤلِّفه يقدّم فيه مفاتيح السرديّات لطلاّب العلم والمُقبلين على إعداد البحوث الجامعيّة في هذا الميدان. وتبرز أكاديميّة هذا العمل وتعليميّته، على السّواء، في محاولة الباحث حصر أهمّ المصطلحات بتوزيعها على ثلاثة مستويات تمثّل جسد السّرد بطريقة دقيقة ومنهجيّة. وتتمثّل هذه المستويات في: مستوى المحتوى، ومستوى الخطاب، ومستوى الدّلالة، بحيث يتضمّن كلّ مستوى مصطلحات بعينها لا تتجاوز المستوى الّذي يحدّها إلى المستويَيْن الآخرَيْن. ومن شأن ذلك أن يُيسِّر على القارئ، عامّة، استيعاب المصطلح وتوظيفه.

3 – إنّ تيسير المصطلح السّردي، ذي الخاصيتَيْن النقديّة والعلميّة، لا يعني تبسيطَه، ممّا قد ينفي عن الكتاب الميزة الأكاديميّة؛ فالباحث يحرص على ألاّ يكون عملُه مدرسيّاً ينحو نحواً سطحياً في بسْط المصطلح وشرحه والتّمثيل له بالاتّكاء على نصوص وسيطة، إنّما يريد أن يكون معينٌ ما يضطلع به من وصف وتعريف وتحليلِ الأصولَ النّقديةَ الغربيةَ، إلاّ في حالات الضّرورة الّتي تدفع به إلى الاستعانةً بمثل تلكً النّصوص. وذلك مظهر محمود يضفي على الكتاب أهميّة قصوى، من حيث إنّ تيسير المصطلح يستوجب الاستناد إلى المصادر في لغاتها الأولى، ممّا يُغني القارئ عن الرّجوع إليها إلاّ إذا التمس ذلك طلباً للاستزادة وتبديداً للغموض، ذلك أنّ القراءة تجاوُبٌ بين طرفَيْن فاعلَيْن هما الكاتب والقارئ وليست اتّصالاً بين طرف فاعل هو الكاتب وآخر منفعل هو القارئ. يقول عالم السّرد: «لقد حرصنا على اعتماد الأعمال الأصول بلغاتها (الفرنسيّة والإنجليزيّة والألمانيّة)، ولم نشر إلى بحوث باللّغة العربية إلاّ عند الضّرورة. وهذا راجعٌ إلى أمور؛ أوّلها المبدأ الأكاديميّ القائل بفضل الأصل وهو ما لا مطْعن فيه. وثانيها أنّ الأعمال العربيّة مأخوذة في هذا المبحث عن بحوث ودراسات غربيّة. وثالثها أنّ كلاًّ منها خاصّ بقصّاص معيّن (أو بجيل بعينه)، أو بنوع سرديّ مُحدَّد، أو بمرحلة تاريخية، وفي كلّ هذه الحالات ليس لها الشّمول الّذي نطمح إليه، وهي – من ثمّ – غير صالحة لأن تكون أداة عمل عامّة. ورابعها أنّها، في الأغلب، مُستهلَكة قد تجاوزها البحث العلميّ ذو النّسق المتسارع، باعتبار أنّها لم تُطوَّر على نحو مُنظَّم كاف. وخامسها أنّها كثيراً ما كانت ذات هنات غير هيّنات، مثل عدم الشّمول واضطراب أصحابها في المفاهيم الدّقيقة المُختصّة وقلّة الدقّة في الإطّلاع على المعارف والنظريّات المُساندة وعدم التّمكّن ممّا وراءها من خلفيّات أدبية وثقافية وحضارية»[1].

1- المرجع نفسه، ص 56.

4 – يقدّم الكتاب تطبيقات عمليّة للمصطلح السّردي، حيث تتجاوز الأدوات الإجرائيّة حيّز التّصوّر المجرّد الّذي غالباً ما يوحي للقارئ بالانغلاق والصّرامة واللّبس إلى الانفتاح على النّصوص الّتي هي منبتها في الواقع؛ فالسّرد يمثّل التربة الخصبة لولادة المصطلح السّردي وتطوّره وتكاثره، وهو مصطلح يضطلع بوظيفتيّ الصّفة النّوعية والأداة الإجرائيّة؛ فهو صفة ثاوية في السّرد وأداة لتحليله في آن معاً. إنّ مصطلح التّضمين enchâssement، مثلاً، يعيّن صورة السّرد في النّصوص السّردية، ويسمح للدّارس، أيضاً، بالاقتراب عملياً من هذه الصّورة أو الخاصية الّتي لا نلفيها قائمةً في نصٍّ بعينه، بل نجدها في جميع النّصوص الّتي تقوم على السّرد، أو في النّصوص الّتي تنتسب إلى جنس أو نوع سرديّ ما على الأقلّ (حكايات ألف ليلة وليلة، وقصص الديكاميرون مثلاً). ومن ثمّ، ينفتح عالم السّرد، في هذا الكتاب، على النّصوص العربية والغربية، معاً، ليحقّق التّواصل المأمولَ مع قارئ غير متمرّس يشكو، عادةً، من تداخل المصطلحات وعسر التّصوّرات وتضارب التّرجمات ونقص الاستشهادات.

5 – لا يخلو الكتاب من تأصيل لبعض مباحثه، وهو أمرٌ قلّما نلفيه في البحوث الّتي تسعى إلى استلهام تصوّرات ومدلولات نقديّة غربيّة على صعيديّ التّنظير والتّطبيق، حيث يشير الباحث إلى جهود النّقاد العرب القدامى في مسألة المعنى؛ فإذا كان بابا المحتوى والخطاب السّرديّين غير مألوفيّن في النّقد العربي قديمه وحديثه، فإنّ تلك الجهود، في باب الدّلالة، قد أثمرت عدداً من المصطلحات والمفاهيم، لعلّ أكثرها تداولاً وشيوعاً ثنائيّة اللّفظ والمعنى الّتي خاض فيها ابن قتيبة وابن طباطبا وقدامة بن جعفر وابن جني وأبو هلال العسكري وعبد القاهر الجرجاني. وعلى الرّغم من أهميّة الجهود النّحوية والبلاغية في هذا الباب، والّتي تدور في فلك الشّعر بوصفه ديوان العرب، وهو ما يحول دون الاعتناء بالدّلالة في السّرد بل بالسّرد أصلاً، إلاّ أنّ عالم السّرد يعتبر «النّقد العربيّ القديم –في الأغلب– بسيطاً في خلفياته الفكريّة وفي أبعاده النَفسيّة، وهذا راجعٌ إلى طبيعة الفكر والنّفس والثّقافة والمعارف المختصّة النّاشئة آنذاك، وهو أمرٌ بديهيٌّ ولا عيب فيه في ذاته إذا نظرنا إليه في حدود عصره، ولكنّه يبدو، الآن، ذا نقص بيّن إذا ما قارنّاه بوسائل البحث الأدبيّ الموجودة الآن وبما تتيحه من نتائج دقيقة جيّدة. ولهذاً، يبدو تراثنا النّقديّ، الآن، قليل الجدوى إذا ما رُمْنا تطبيقه في مجال النّتاج السّردي المُعبِّر عن التّعقّد في كلّ شيءٍ وفي جميع المستويات. ورغم هذا، رأينا العودة إليه لتعليل اعتمادنا على آليات الدّلالة الحديثة لما بينها وبين القصص الحديثة من قويّ تناسُب»[1].

وبغضّ الطّرف عن فائدته الّتي لا يمكن تجاهلها في ميدان الدّراسات النّقدية العربية المعاصرة، فإنّ كتاب «علم السّرد: المحتوى والخطاب والدّلالة» تشوبه بعض الهنات، شأن

1- المرجع نفسه، ص 529، 530.

كلّ عمل يروم تقديم فكر الآخر المختلف لغوياً وثقافياً وحضارياً؛ فقد أبى الباحث إلاّ أن يركَب الصّعب ويخوض غمار هذا العلم الّذي لم تكتمل صورته في النّقد العربي على الأقلّ، ذلك أنّ هذا الضّرب من النّقد و/ أو العلم قد جُوبِه، في البدء، بالرّفض والتّسخيف، ثمّ ما لبث أن انجذب إليه بعض النّقاد في المغرب العربي خاصّة؛ فعكفوا على ترجمة نصوصه ومصطلحاته والتّعريف بمبادئه ومقولاته واستقاء مناهجه وأدواته الإجرائيّة في مقاربة السّرد العربي، بينما توجّه إليه بعضهم الآخر على مضض أو استحياء. إنّ بحثاً، مثل الّذي بين أيدينا، مُضنٍ لا شكّ؛ فهو اشتغال على اشتغال؛ قراءة واصفة لا تسلم من الوقوع في محاذير الخلط واللّبس والتّململ، لأنّ مدارها لغة حاملة لفكر غير فكرنا ورؤية للعالم غير رؤيتنا. ومن بين تلك المحاذير الاضطراب في ترجمة المصطلح السّردي، وهي مسألة جوهريّة سنقف عندها أكثر من سواها من المسائل، نظير مسألة الموضوع ومسألة المتن. ولنبدأ بمسألة الموضوع.

1 – موضوع الكتاب:

إنّ محور هذا الكتاب هو السرديّات باعتبارها علماً موضوعه الرّئيس هو السّرد الّذي يتفرّع إلى أجناس ثانوية، نحو الحكاية والقصّة والرّواية وغيرها من السّرود الّتي تقوم على السرديّة كالملحمة والأسطورة والمقامة. يقول عالم السّرد: «يندرج هذا العمل في علم السّرد، وهذا المبحث حديثُ عهد بالظّهور نسبياً، وما زالت بعض مقولاته وطرائقه بصدد النّمو والاتّضاح، وهو يسعى – كما سنرى لاحقاً – إلى أن يكون علماً كما تدلّ على ذلك الألفاظ المُستعمَلة لتعريفه في اللّغات الغربية، وهو، على كلّ حال، مبحثٌ ذو مدار محدّد هو السّرد (وليست القصّة الأدبيّة، في الحقيقة، سوى فرع من فروعه)، وهو – من هذه الجهة – اختصاص مستقلّ، لكنّ هذه (الاستقلاليّة) لا تعنّي انفصالاً عن جملة من العلوم الأخرى كثيراً ما يستعملها أهل الدّراسات السرديّة في ممارسة عملهم (مثل فروع النّحو، ومقولات اللّسانيات، وأدوات الدّلالة، وعلم العلامات وعلم الاجتماع والفلسفة وحتّى علم الإناسة وعلم النّفس...)»[1].

وإذا كنّا نتّفق مع الباحث في أنّ السرديّات اختصاصٌ مستقلٌّ يمتح بعض مفاهيمه ومقولاته من علوم أخرى، إلاّ أنّنا نعتقد بأنّ استمداد التّصوّرات من علوم النّحو واللّسان والدّلالة مبعثه اللّغة الّتي ينبني عليها كلٌّ من القول العادي والقول السّردي؛ فما يجري على الأوّل من تسميات مجرّدة يجري على الثّاني مادام مَعينهما واحد. أمّا استثمار مصطلحات سيميائية وسوسيولوجية وفلسفية وأنثروبولوجية ونفسية وأخرى علمية وتقنية فمردّه تقاطُع العلوم والنّظريات في دراسة كلّ ما يصدر عن الإنسان من قول وفعل وفكر وشعور وإبداع،

1– المرجع نفسه، ص 27.

حيث لا مناص من الالتقاء والنّقد والتّحوير والتّطوير والتّجاوز. غير أنّ السرديّات، مع ذلك كلّه، تظلّ وفيّة لموضوعها بأن تقاربه مقاربة تبتعد عن الإسقاطات والإكراهات وتقترب من العلميّة والموضوعيّة؛ فعلماء السّرد، كلّهم، يولون عناية كبيرة بمحتوى السّرد و/ أو خطابه و/ أو دلالته، وهي مُشكِّلات أو مستويات محايثة للسّرد ومُتضمّنَة فيه، وإذا حدث أن لجأ بعضهم إلى استعمال مصطلحات علميّة وتقنيّة، على وجه الخصوص، فذلك لتأكيد النّزوع العلمي الّذي تتّصف به السرديّات.

ونشير، أيضاً، إلى أنّ استقلالية السرديّات عن العلوم الأخرى تماثلها استقلالية العلوم المُنتسبة إليها عنها؛ فالشّكلانية تتميّز بموضوعها المُتمثِّل في شكل محتوى السّرد الّذي تصطَنع له منهجاً ومنهجيةً وتصطفي له متناً وتصوغ له مصطلحات ومفاهيم (تحليل فلاديمير بروب للحكاية الخرافية الروسيّة وفق المنهج المورفولوجي). وكذلك تفعل البنيوية الأدبيّة والتّحليلية النّصية؛ فرولان بارت يميّز بين التّحليل البنيوي الّذي ينصرف إلى مقاربة النّصوص الشفويّة والتّحليل النّصي الّذي يعنى بقراءة النّصوص المكتوبة، مع شكل السّرد ومحتواه (تحليل بارت لقصّة «سرازين» لهنوريه دو بلزاك)، والبنيوية الشّعرية مع محتوى السّرد وخطابه (تحليل تزفيتان تودوروف لرواية «العلاقات الخطرة» لدو لاكلو)، والسرديّات البنيوية مع خطاب السّرد (تحليل جيرار جينيت لرواية «بحثاً عن الزّمن المفقود» لمارسيل بروست)، والسيميائية السرديّة مع محتوى السّرد ودلالته (تحليل ألجيرداس جوليان غريماس لقصّة «صديقان» لغي دو موباسان)، والسيميائية الوصفيّة مع خطاب السّرد ودلالته (تحليل فيليب هامون لنصوص واقعيّة مُتيسِّرة lisible).

إنّ الاستقلاليّة في المنهج والأدوات الإجرائية لا تعني انفصال مصطلحات السرديّات عن بعضها البعض، بل بالعكس تماماً؛ فهي متناسقة ومنسجمة؛ إذ، علاوةً على تكاملها التّزامني داخل منهج معيّن، فهي تتكامل بشكل تعاقبيٍّ؛ أي خلال سيرورة السرديّات، حيث يمتلك كلّ منهج جهازاً إجرائياً يعكس فلسفته، ثمّ إنّ المصطلحات – الأدوات الإجرائية المُؤلِّفة لذلك الجهاز تخضع إلى التّحليل والشّرح والنّقض بغرض إثرائها وتطويرها أو معارضتها وتجاوزها؛ فتنتظم، حينئذ، على الرّغم من استقلاليّتها (مصطلحات الشّكلانية، ومصطلحات البنيوية الأدَبيّة، ومصطلحات البنيوية الشعرية، ومصطلحات السّرديات البنيوية، ومصطلحات السيميائية السرديّة، ومصطلحات السيميائية الوصفيّة)، داخل نسق واحد هو نسق مصطلحات السرديّات.

وتحيلنا هذه الاستقلالية، من جهة أخرى، إلى وجود فرق، من وجهة نظرنا وإن لم يكن جوهريّاً، بين ضربيْن من السرديّات؛ سرديّات عامّة تدرس السّرد من حيث مستوياتُه الثّلاثة الّتي يصفها عالِم السّرد، وقد أحسن حين بوَّب كتابه على أساس المستوى لا المدرسة

أو النّظرية؛ إذ لو فعل ذلك لسقط في التّكرار، وهي مستويات يشترك كلّ علم من العلوم المنضوية إلى السرديّات في وصفها وتحليلها واستنباط قوانينها تأسيساً على رؤيته وآلياته الخاصّة، وسرديّات خاصّة أو بنيوية يدرجها جينيت في سياق التّحليل النّصي analyse textuelle ويحصر موضوعها في خطاب المحكيّ أو الخطاب السّردي باعتباره المستوى الأكثر وضوحاً وقابليّة للتّحليل بالمقارنة مع مستويَيِ الحكاية histoire والسّرد narration. ولأنّ الخطاب «كسرد، يحيا بعلاقته مع الحكاية الّتي يرويها، وكخطاب، يحيا بعلاقته مع السّرد الّذي يتلفّظه»[1]، فإنّ سرديّات جينيت تحاول الإحاطة بمُكوِّناته وطرائق اشتغاله، من زمن وصيغة وصوت، وعوامل actants تجلّيه، من راوٍ ومرويٍّ له.

2 – متن الدّراسة :

يُلمِح الصّادق قسومة إلى اعتماد كتابه «طرائق تحليل القصّة» المنشور سنة 2000 في البابَيْن الأوّليْن اللّذيْن يحفلان بالعديد من النّصوص السرديّة العربيّة، وكذا بعض النّصوص السرديّة الغربيّة، يتّخذها عالم السّرد مَتْناً لتجسيد المصطلحات – الأدوات الإجرائيّة الخاصّة بالمحتوى والخطاب، حَيث يشير إلى بعض تلك النّصوص العربية في صلب الدّراسة ويثبت بعضها الآخر في قائمة النّصوص السرديّة. بينما يجيء الباب الثّالث، المعقود للدّلالة، نظريّاً صرفاً وخُلُوّاً من الشّواهد إلاّ ما كان من قبيل إحالة القارئ إلى بعض النّصوص علّه يجد فيها ما يؤكّد آراء الباحث. وإذا ما قارنّا بين تاريخ نشر كتابه السّالف الذّكر وكتابه هذا الّذي ندرسه والمنشور سنة 2009 وبين تاريخ نشر النّصوص السرديّة العربية المُستشْهَد بها أو المُحال إليها سنلفي أنّ عالم السّرد قد اعتمد، علاوةً على نصوص سرديّة تراثية مثل حكايات «ألف ليلة وليلة»، متناً سرديّاً متقدّماً بالنّظر إلى تاريخ نشر الكتاب الأوّل؛ متناً سرديّاً يعود زمن نشر نصوصه المتأخّرة إلى نهايات ثمانينيات القرن العشرين، بل إنّه أقدم من هذا التّاريخ بكثيرٍ باعتبارِ أنّ بعض تلك النّصوص قد أعيد طبعه ونشره عدّة مرّات. وهكذا، نجد حضوراً متواتراً لروايات نجيب محفوظ وحضوراً غير متواتر لروايات وقصص أنشأها كتّاب متقدّمون ومشهورون، أمثال محمّد حسين هيكل وإبراهيم عبد القادر المازني وتوفيق الحكيم وغسّان كنفاني ومحمود المسعدي.

ونحسَب أنّ علّةَ ركونِ الباحث إلى متنٍ سرديٍّ «كلاسيكيٍّ» أحدُ أمريْن؛ فإمّا أنّ كتاب «طرائق تحليل القصّة» الّذي يمثّل أساسَ كتاب «علم السّرد؛ المحتوى والخطاب والدّلالة» قد أُلِّفَ على فترات، بحيث إنّ الباحث قد أفرغ فيه جهده دون عجلة، وإمّا أنّ الكتاب قد تأخّر نشره؛ ففقد راهنيّته. غير أنّنا إذا قلّبنا النّظر في الدّراسات السرديّة العربية

1- Gérard Genette: «Figures III», Seuil, Paris, 1972, p 74.

الحديثة، سنجد أنّ معظمها قد استعان بمتنٍ سرديٍّ غير معاصرٍ للكتابة النّقدية. تلك هي حال «الأدب والغرابة؛ دراسات بنيويّةً في الأدب العربي» و«الأدب والارتياب» و«الغائب؛ دراسة في مقامة للحريري» لعبد الفتّاح كيليطو، و«تقنيات السّرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي» ليمنى العيد، و«تحليل الخطاب الرّوائي؛ الزّمن – السّرد – التّبئير» لسعيد يقطين، و«السرديّة العربيّة؛ بحثٌ في البنية السّردية للموروث الحكائي العربي» لعبد الله إبراهيم، و«تحليل الخطاب السّردي؛ معالجة تفكيكية سيمائية مُركّبة لرواية (زقاق المدق)» لعبد الملك مرتاض، و«منطق السّرد؛ دراسات في القصّة الجزائريّة الحديثة» لعبد الحميد بورايو، و«السّرد الرّوائي وتجربة المعنى» لسعيد بن كـراد.

لقد تمحور بعض تلك الدّراسات حول السّرد العربي القديم الشفويّ والمكتوب، مثل حكايات «ألف ليلة وليلة» والسّيرة الشعبيّة وقصص «كليلة ودمنة» لابن المقفّع وقصّة «حيّ بن يقظان» لابن طفيل وكتاب «البخلاء» للجاحظ ومقامات الحريري والهمذاني والزّمخشري. بينما انصرف بعضها الآخر إلى مقاربة السّرد العربي الحديث من روايات وقصص بينها وبين الفعل النّقدي فاصل زمنيّ يقصر ويطول، قد يرى فيه بعضهم مُتطلَّباً من مُتطلَّبات البحث الّذي لا غنى فيه عن الصّبر والتّأمّل والتّدقيق والتّهذيب، ناهيك عن تأرجح ذلك الفعل بين هاجس الكتابة وهاجس النّشر، ممّا يجعله غير مُواكب للفعل الإبداعيّ. وقد يرى بعضهم الآخر في اعتماد نصوص سرديّة عربيّة قديمة إحياءً للتّراث وتأكيداً لقابليّته للوصف والتّحليل من منظور السرديّات كعلم حديث.

ولكنّنا، وإن كنّا نفترض تلك العلل ونقبلٍ بها، نظير علّة التّريّث في إنجاز العمل وعلّة تأخّره في النّشر بالنّسبة للسّرد الحديث وعلّة التّيسّر للبحث بالنّسبة للسّرد القديم، ونجاري القول الشّائع بأنّ النّقد لاحقٌ للإبداع، نعتبر أنّ السّرد الرّوائي الواقعي والسّرد القصصي القديم مطواعان للسرديّات، لأنّ بنية هذا وذاك متاحة للملاحظة والمقاربة والمقارنة والنّمذجة، على غرار الحكاية الخرافية وقصّة الحيوان والمقامة والرّواية التّراسلية roman épistolaire والرّواية الاجتماعية والسّرد السّجني الّذي «يتّخذ، أحياناً، شكل حكي عفويٍّ يروي وقائع التّجربة وفق تسلسل كرونولوجي عادي (كثيراً ما كانِ المُؤلّف يملي هذهً التّجربة على طرف ثالث هو الّذي يقدّم الصّياغة النّهائية). وأحياناً أخرى، شكل شهادة حرّة لا تتقيّد بالتّتابع الزّمني للأحداث؛ فلم تكن تكتفي بالإحالة على وقائع الاعتقال، بل تُضمِّن التّجربة السّجنية جزئيّات من حياة سابقة على الاعتقال، أو تُسقط الرّغبات الّتي لم تجد سبيلاً إلى تحقّقها في شكل حالات مُمكنة في الحلم، أو فيما سيأتي من الأيّام. واتّخذت، أحياناً أخرى، شكل (سيرة ذاتية) تحاولَ أن تلتزم، بقليل أو كثير من النّجاح، بإكراهات النّوع ومقتضياته الفنيّة، لتصبح التّجربة، ضمنها، حالة عامّة لا تُشكّل

حياة الاعتقال أو السّجن داخلها سوى جزئية ضمن امتداد حياتي يشتمل على معطيات أخرى غير ما تقدّمه التّجربة السّجنية بشكل مباشر»[1].

ويتميّز المتن السّردي المُستشهَد به في السرديّات الغربية، هو الآخر، بكلاسيكيته وعدم معاصرته لجهود علماء السّرد؛ إذ يعود أغلبه إلى القرنَيْن الثّامن عشر والتّاسع عشر والنّصف الأوّل من القرن العشرين، حتّى إنّ سيميائيّة الأهواء نفسَها لم تستطع تجاوز هذا المتن، على الرّغم من حداثة مسعاها إلى مقاربة توتّرات الذّات المُتّسمة بالتّعقيد، ولكنْ في نصوص ذات حبكات غير معقّدة. وهو ما يُضعِف زعْم الزّاعم بأنّ السرديّات إنّما تتوجّه تلقاء السّرد الكلاسيكي، قديمه وحديثه، لتدفعَ عن نفسها تهمة التّجريد وشبهة استعصاء النّصوص الّتي تكون، غالباً، مَدار بحث سوسيولوجي أو أيديولوجي أو نفسي عليها. ومن ثمّ، فإنّ المتن السّردي المُعتمَد في السرديّات الغربية والسرديّات العربية، معاً، يطرح مسألة حدود هذا العلم وتطبيقاته، ووجوب انفتاحه، وقد شرع، فعلاً، في ذلك الانفتاح، على علوم أخرى غير اللّسانيات والسيميائيات، مثل التّداولية ونظريّات القراءة والتّلفّظ وأفعال الكلام والذّاتية subjectivité[2].

3 – ترجمة المصطلح:

ليس هناك عَنَتاً أكبر من ترجمة لغة الآخر. وليس هناك كَبَداً أشدّ من ترجمة مصطلحاته. لهذا، ستكون وقفتُنا مع مسألة ترجمة المصطلح، في هذا الكتاب، بمثابة النّقاش الّذي نرومه مُثمِراً وهادفاً مع مُؤلِّف هذه الدّراسة ومع مجموع الباحثين الّذين يعنون بالسرديّات تنظيراً وتطبيقاً، دراسةً وتدريساً، لأنّنا نُدرك صعوبة ترجمة اللّغة الخاصّة والمفردة المتخصّصة، ونعلم أنّ الجهد الّذي بذله عالم السّرد في كتابة هذا العمل قد بذل أضعافه في قراءة كلّ ما يتعلّق بموضوع بحثه وما يحيط به في اللّغة الأخرى؛ فأكبّ على ترجمة ما قرأ وأنفق وقته في تدقيق ما ترجم. وقد أبان الباحث، حقيقةً، عن مقدرته على خوض مجاهل هذا العلم ومفازاته؛ علم تتشعّب مناهجه وتيّاراته وتتعدّد فلسفاته ومنطلقاته وتزدحم مصطلحاته ومقولاته؛ فهو العارف بخبايا السّرد والمُطّلع على خفايا السرديّات، ذلك أنّ الباحث قد أقبل على مقاربة السّرد الرّوائي في «النّزعة الذّهنية

1– سعيد بن كـراد: «السّرد الرّوائي وتجربة المعنى»، المركز الثّقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، ط. 1، 2008، ص 244، 245.

2– تشير كارول تيسي إلى انفتاح السرديّات على هذه العلوم في بعض فصول كتابها التّعليمي، وهي: الفصل الأوّل «العلاقة مُؤلِّف / قارئ»، والفصل الخامس «الحوار راوي / مرويّ له»، والفصل السّادس «المعرفة والذّاتية»، والفصل السّابع «تعدّد الأصوات= =التّلفظي». يُنظَر:

Carole Tisset: «Analyse Linguistique de la Narration», SEDES, PARIS, 2000

في رواية (الشّحاذ) لنجيب محفوظ؛ بين تشابك القضايا واختبار الأدوات» (1992) فـ«الرّواية؛ مقوّماتها ونشأتها في الأدب العربيّ الحديث» (2000) ثمّ «نشأة الجنس الرّوائي بالمشرق العربي» (2004)، والسّرد القصصي في «الأقصوصة؛ مقوّماتها وعيّنات من بداياتها» (2009)، وانبرى، في أثناء ذلك، للسرديّات الّتي خصّص لها ثلاث دراسات، هي «طرائق تحليل القصّة» و«باطن الشّخصية القصصية؛ خلفيّاته وأدواته وقضاياه» (2008) و«الحوار؛ خلفيّاته وآلياته وقضاياه» (2009).

ويبدو أنّ هذه الجهود المُتراكمة، الّتي تدلّ على معرفة وإلمام وتمكُّن من السّرد والسّرديات، قد أغنت عالم السّرد عن الانعطاف نحو السرديّات العربية، بما تتضمّنه من ترجمات ودراسات وقوَاميس، في وضع كتابه عن علم السّرد؛ فقد أغفل أو تغافل جهوداً رائدةً في السرديّات، نقلاً وإنشاءً، وعزف عن الإحالة إلى أقطابها في النّقد العربي. ويكفي أن نذكر من هذه الجهود والأقطاب، على سبيل المثال لا الحصر، جهود إبراهيم الخطيب في ترجمة نصوص الشّكلانيّين الرّوس وعمل بروب ذائع الصّيت، وجهود منذر عياشي في ترجمة كتابات بارت، وجهود يقطين في السرديّات البنيوية والبنيوية الشعريّة الرّامية إلى تيسير استقبال المصطلح السّردي، وجهود بن گـراد في السيميائية ترجمةً وتنظيراً واشتغالاً، وجهود أخرى في ترجمة ووضع قواميس تتعلّق بهذا العلم، نظير «قاموس السرديّات» لجيرالد برنس الّذي تُرجِم ترجمتيْن مختلفتيْن في سنة واحدة (سنة 2003)، و«معجم تحليل الخطاب» من تأليف باتريك شارودو ودومينيك منغنو وترجمة عبد القادر المهيري وحمّادي صمّود ومراجعة صلاح الدّين الشريف، و«معجم مصطلحات نقْد الرّواية» للطيف زيتوني.

إنّ بعض هذه الأعمال (1982 – 2008) سابق لكتاب الصّادق قسومة وبعضها الآخر معاصر له، ونحن لم نذكر إلاّ بعض الجهود الّتي يُفترَض أنّ الباحث قد اطّلع عليها في عمله الأوّل وهو جهد ناجز، وعمله الثّاني وهو لا يزال مشروعاً أو مُسوَّدةً؛ فقد تجاهلنا الإشارة إلى جهود أخرى كثيرة، معتبرين أنّ الباحث ليس مُلزَماً بمواكبة كلّ جديد يُكتَب أو يُنشَر؛ فقد يجد في الكتابات المتقدّمة ما يسدّ حاجته من المعرفة، لكنّه، في الحاليْن، لم يفعل؛ فقد انكفأ عن النّصوص المتقدّمة والمعاصرة معاً، ونظر إليها من عل، مُستنكفاً عنها، ومُتوخِّياً قَصَبَ السّبق في هذا الميدان، مادام أنّ «جلّ الدّراسات قد قدّمَ أصحابُها [المُتقدِّمون] جوانب المحتوى ومسائل الحضارة وقضايا الفكر على النّظر في المقوّمات الفنيّة والخصائص الجماليّة رغم عظيم خطرها في الخطاب القصصيّ؛ فتاهوا عن المُكوِّنات القصصية المُميِّزة، **وجنحوا** إلى معالجة النّصوص القصصيّة من زوايا حضاريّة أو عقديّة أو تاريخيّة أو إلى ضربٍ من الجرد العامّ»[1]، ومادام أنّ الدّارسين المُتأخِّرين قد اقترفوا «**هنات غير هيّنات**».

1- الصّادق بن الناعس قسومة، المرجع السّابق، ص 53.

لكنّ عالمَ السّرد نفسَه لم يبرأ من مثل هذه الهنات الّتي هي، في زعمنا ودرءاً للتّهويل والتّبخيس في آنٍ واحد، هنات هيّنات؛ فهو، مثلاً، يعتبر كتابَ «مورفولوجية الحكاية» لبروب فتحاً مُبيناً، على حدّ قوله، في مجال الاهتمام بمحتوى السّرد. وإذا كنّا لا نختلف في أنّ العمل رائد في ميدان السرديّات وفتح في مجال محتوى السّرد، إلاّ أنّنا نعتبر أنّ جهد صاحبه لم يتجاوز تخوم الشّكل إلى تضاعيف المحتوى؛ فالّذي أَهَمَّ بروب هو استنباطُ بنية الحكاية الخرافية الروسيّة وتيسُّرها للتّعميم على حكايات أخرى، ذلك أنّ الوظائف المُستخْلَصة، نظير الرّحيل والإساءة والصّراع والتّعرّف والزّواج، هي أشكال مُجرَّدة لمحتويات مُحتمَلة؛ فالرّحيل قد يكون خروجاً مُؤقّتاً للنّزهة أو الصّيد، أو سفراً عارضاً، أو رحيلاً أبديّاً كالموت، أو انتقالاً إلى فضاء آخر. ومن ثمّ، فإنّ ما اضطلع به بروب من تحليل للحكايات الخرافيّة المأخوذة من تصنيف أفاناسييف afanassiev وليس حكايات أفاناسييف كما ورد في الكتاب؛ فقد تشي نسبة الحكايات إلى عالم الفولكلور بأنّها من وضعه، بينما هي، في الواقع، حكايات شفويّة جمعها في مُصنَّف أخذ اسمه، مثل مُصنَّف آرن وطومسون Aarne et Thompson وكدأب الأخوَيْن غريم Grimm، يصبّ في مجرى الاهتمام بشكل محتوى السّرد لا محتوى السّرد.

ويرى عالم السّرد، أيضاً، أنّ بارت قد تزعّم المنهج الشّكلاني، ويقرن ذلك باهتدائه؛ أي اهتداء بَارت، إلى «أنّ قراءة النّص تحتاج بعد عمليتيّ وصف النّص وتقويمه إلى عمليّة ثالثة عمادُها التّأويل القائم على التّنبُّه إلى أنّ النّص جملة من العناصر والعلاقات المتشابكة، ممّا يجعله أشبهَ بـ(مجرّة من الدّوال galaxie de signifiants) تَردُ في كثافة وتنوّع وليس فيها ما هو مُقَدَّمٌ في الأهمية على سواه»؛ فما علاقة الشّكلانيّة بالتّأويل، ونحنُ ندركُ بأنّ الشّكلانيّة مدارها الشّكل، بينما التّأويل مجاله نصيّة textualité النّص بوصفها توليفةً من المستويات والطّبقات والعلاقات والامتدادات، ذلك أنّ «فهمَ المحكيِّ ليس، فقط، تتبُّع مجرى الحكاية، ولكنْ، أيضاً، التّعرّف إلى الطّبقات، وإسقاط التّسلسلات الأفقية لـ(الخيط) السّردي على المحور العمودي الضّمني. إنّ قراءة (سماع) المحكيّ ليست مروراً من كلمة إلى أخرى فحسب، بل مروراً من مستوى إلى آخر كذلك»[1]؟! إنّ بارت، باعتباره دارساً بنيوياً وسيميولوجياً وليس شكلانياً، يتوسّل بدالّ الكتابة إدراك أعماق المعنى؛ فالمعنى «لا يوجد في نهاية المحكيّ، إنّما يخترقه»[2].

ويندرج في سياق الهنات الهيّنات أسلوب الباحث في ترجمة المصطلح السّردي؛ إذ يتّسم تلقّيه لمفاتيح السرديّات بالتّذبذب وعدم الثّبات؛ فهو كثيراً ما يضطرب في وضع مُكافِئٍ واحدٍ للمصطلح الأجنبيّ، حيث يترجم narratologie إلى مصطلحيْن اثنيْن، هما

1- Collectif : «L'Analyse structurale du récit», Communications 8, Seuil, Paris, 1981, p 11.

2- المرجع نفسه، ص 12.

علم السّرد والسرديّة. وإذا كان المصطلح الأوّل قد شاع استعماله بين علماء السّرد العرب لموافقته المصطلح الأجنبيّ المنحوت من narration بمعنى سرد وlogie بمعنى علم، فإنّ مصطلح السّردية لم يَرُجْ في التّرجمات والدّراسات العربيّة، لدلالته، في نظرنا، على تصوّر مصطلح آخر هو narrativité؛ فالسرديّة هي ما يكون به السّرد سرداً؛ إنّها، سيميائياً، «تتالي الحالات والتّحولات، المُسجَّلة في الخطاب، والمسؤولة عن توليد المعنى»[1]؛ فالحالات والتّحوّلات القائمة في المحكيّ، بوصفه حكاية histoire؛ فقد يحيل مصطلح محكيّ récit إلى معنى الحكاية؛ أي إلى مجموع الأحداث الواقعية أو المُتخيَّلة، فضلاً عن معنييْ الخطاب والسّرد مثل ما يشير إليه جينيت، هي خصائص ثاوية في النّص السّردي، تشكّل مدار السرديّات، أو علم الحكاية récitologie إذا ابتغينا التّخصيص، ذلك أنّه إذا كانت السرديّات تعنى بالحكاية من جهة أولى، وبالخطاب في علاقته بالسّرد من جهة ثانية، وبالدّلالة من جهة ثالثة، فإنّ علم الحكاية لا يهتمّ سوى بالحكاية شكلاً ومحتوى. ومن ثمّ، تكون السرديّة مُعادِلاً لمصطلح narrativité، والسرديّات مُعادِلاً لمصطلح narratologie، بحيث تعتبر الأولى موضوعاً للثّانية.

كذلك، يستحيل الجمع بين تصوّريْ هذيْن المصطلحيْن المختلفيْن داخل مصطلح واحد؛ فقد حمَّل عالم السّرد مصطلح السّردية معنييْ العلم وموضوع العلم في آنٍ واحد، وذلك في قوله: «وهذا يعني أنّ **السّردية** – في الحقيقة – لم تبلغ نظرياً وعلمياً ما به تكون علماً مستقلاًّ تماماً، لكنّها تبقى – على كلّ حال – المبحث المختصّ في معالجة السّرد عموماً والقصّة خصوصاً، وهي – في هذا الباب – ذات إفادات ومناهج لم تجتمع في سائر الرّوافد المعرفيّة والمنهجيّة الكائنة في بقيّة ضروب البحث الأدبي، أو لنقل إنّ علم السّرد هو مبحثٌ خاصٌّ بأنواع النّتاج القصصي يسَّرَه التقاء أدوات مستعارة من علوم مختلفة، وهي – إلى ذلك – صالحة لكلّ ما هو سرديّ، وما هو موسوم بالسّردية موجود في جلّ النّصوص الأدبية»[2].

وهو ما كان قد ذهب إليه عبد الله إبراهيم، أيضاً، في كتابه «السّردية العربية»، وذلك في قوله: «وقد أكّدنا أنّ (السّردية) هو المصطلح الأدقّ، وجعلناه عنواناً لهذا الكتاب، منذ تسجيله بحثاً للدكتوراه في عام 1988. وبعد صدور الطّبعة الأولى من الكتاب، وفي سياق ترجمتنا لمادة (narratology) في (المعجم الموسوعي للسيميوطيقا)، أكّدنا اختيارنا الّذي كان قد مضى عليه، آنذاك، نحو خمس سنوات، وأوضحنا: أنّ المصدر الصّناعي، في العربيّة، يدلّ على حقيقة الشّيء وما يحيط به من الهيئات والأحوال، كما أنّه ينطوي على خاصيّة

1- GROUPE D´ ENTREVERNES: « Analyse Sémiotique Des Textes; Introduction – Théorie – Pratique », Presses Universitaires De Lyon, 1984, p 14.

2- الصّادق بن الناعس قسومة، المرجع السّابق، ص 27.

التّسمية **والوصف** معاً؛ فـ(السّردية)، بوصفها مصطلحاً، تحيل على مجموعة الصّفات المتعلّقة بالسّرد، والأحوال الخاصّة به، والتجليّات الّتي تكون عليها مقولاته. وعلى ذلك، فهو الأدقّ – حسبما نرى – في التّعبير عن طبيعة الاتّجاه الجديد في البحث الّذي يجعل مُكوِّنات الخطاب السّردي وعناصره موضوعاً له، كما أنّنا آثرنا الشّكل البسيط للمصطلح، تجنُّباً للشّكل المُركَّب الّذي تقترحه التّرجمة الحرفيّة للأصل الأجنبي، وسرعان ما شاع مصطلح (السّردية) بسبب دقّته وبساطته»[1].

إنّ التّرجمة الحرفيّة، الّتي يومئ إليها عبد الله إبراهيم، هي التّرجمة الأدقّ والأكثر شيوعاً، وإن كانت تركيباً بين مصطلحيْن هما علم وسرد؛ فهي مُكافئة للمصطلح الأجنبي شكلاً وتصوّراً، شأنها في ذلك شأن مصطلح سرديّات الّذي نميل إلى استعماله. ثمّ إنّ تحرّي البساطة لا يفضي، بالضّرورة، إلى بلوغ الدقّة؛ فقد يُثمِر الشّكل البسيط، أحياناً، اللَّبس والخلْط، مثل شكل مصطلح السّردية الّذي لا يؤدّي معنى المصطلح في لغته الأولى بل ويُراد له أن يتّسع لتصوّريْن متمايزيْن. ومن ثمّ، فإنّ هذا المصطلح، الّذي يقترحه عالم السّرد ويروم تثبيته، قد يُؤخَذ به إذا وُظِّف، باعتباره مصدراً صناعياً، للإحالة إلى خصائص الحكاية ومُكوِّناتها؛ أي narrativité، لكنْ سيُرغَب عنه إذا استُثمِر للإحالة إلى العلم الّذي يدرس تلك الخصائص والمُكوِّنات؛ أي narratologie.

وقد تواترت حيرة الباحث في مواضع كثيرة من الدّراسة، حتّى أصبح منهج الاختيار أهمّ منهج تقييسي يعتمده في ترجمة المصطلح السّردي؛ منهج لا يفيد التّفضيل بين مصطلح وآخر بل التّملل في تقديم مصطلح بعينه، وكأنّ الباحث يقترح على القارئ عدداً من المُكافئات ليتخيّر منها الأنسب والأدلّ على تصوّر المصطلح الأجنبي. مثال ذلك: ترجمة fable إلى موضوع أو محتوى أو مغامرة، وpatient إلى مُتقبِّل أو مفعول به، وreprésentation إلى عرض أو تمثيل، وnarration إلى سرد أو حكي أو قصّ أو رواية، وrécit singulatif إلى قصّ مفرد أو أحادي، وrécit répétitif إلى قصّ إعادي أو مُكرَّر، وpause إلى إيقاف أو قطعٍ مُؤقَّتٍ، و sémiotique إلى سيميائية أو سيميوطيقا أو علامية أو علم العلامات.

ومن مظاهر الاضطراب في ترجمة المصطلح السّردي، أيضاً، عدم اكتمال المُقابل المصطلحيّ العربيّ؛ فحين يترجم الباحث مصطلح ellipse إلى إسقاط كليّ، ويروم نقل أنواعه من ellipse déterminé وellipse indéterminé وellipse explicite وellipse implicite وellipse hypothétique إلى العربيّة، يحذف مفردة كليّ من تركيب المصطلح؛ فيقول إسقاط مُحدَّد وإسقاط غير مُحدَّد وإسقاط صريح وإسقاط ضمنيّ وإسقاط مُفترَض. بل إنّه يُسقِط مفردةً تعمل عمل المصطلح في

1- عبد الله إبراهيم: «السّردية العربيّة؛ بحثٌ في البنية السّردية للموروث الحكائي العربي»، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط. 2، 2000، ص 8، 9.

المصطلح الأجنبيّ نفسه، وذلك في ترجمة analepse interne homodiégétique وanalepse interne hétérodiégétique إلى لاحقة داخلية مندمجة ولاحقة داخلية غير مندمجة؛ فالباحث يغفل ترجمة diégétique ضمن المصطلح المنحوت الّذي يُراد به الحكاية.

ويذهب الصّادق قسومة المذهب عينَه في ترجمة narrateur intradiégétique وnarrateur extradiégétique إلى راوٍ داخليّ وراوٍ خارجيٍّ، لكنّه يضيف مصطلح مغامرة، ويروم به حكاية، في ترجمة narrateur homodiégétique وnarrateur hétérodiégétique إلى راوٍ مشارك في المغامرة وراوٍ غير مشارك في المغامرة. إنّ سابقتيّ homo وintra تشيران إلى ما هو داخل الشّيء، بينما تشير سابقتا hétéro وextra إلى ما هو خارجه. ولكيّ لا تكون التّرجمة حرفيّة ومُتقلبة، في الوقت نفسه، نؤثر ترجمة المصطلحات السّابقة إلى: لاحقة داخلية مُتضمَّنة في الحكاية، ولاحقة داخلية غير مُتضمَّنة في الحكاية، وراوي مُتضمَّن في الحكاية وراوي غير مُتضمَّن في الحكاية.

ويعمد عالم السّرد، أحياناً، إلى ممارسة التّوليد المعنوي؛ فيُفجِّر المصطلح الأجنبيّ الواحد إلى مَفردتيْن أو ثلاث مفردات، نحو ترجمة مصطلحيّ pause وellipse المذكوريْن إلى قطع مُؤقَّت وإسقاط كليّ، وترجمة مصطلح protagoniste إلى صاحب الدّور الأوّل. ويبدو أنّ استثمار الرّصْف juxtaposition، بوصفه أحدَ مناهج التّوليد المعنوي، في نشاط التّرجمة اللّغوية المتخصّصة يهدف إلى تحقيق المُعادل التّصوّري للمصطلح ذي السّمة العلمية الدّقيقة الّذي لا يمكن للتّوليد اللّغوي أن يُنجزَه لخلوّ اللّغة – الهدف من مفردات تجري مجرى المصطلح وتدلّ على التّصوّر القائم في اللّغة – المصدر، أو لتوقّي التّداخل مع تصوّرات مصطلحات أخرى، ذلك أنّ تصوّر مصطلح protagoniste، مثلاً، يتقاطع مع تصوّر مصطلح héros؛ فالأوّل يحيل إلى «الشّخصية الرّئيسية؛ الشّخصية الّتي تمثّل بؤرة الاهتمام. ويتمفصل السّرد بناءً على (صراع) بين الأشخاص يتضمّن شخصيتيْن رئيسيتيْن لهما أهداف متعارضة: (البطل)، و(الخصم) antagonist [المصطلح باللّغة الإنجليزية]»[1]. ويحيل الثّاني إلى «أوّلاً: الشّخصية الرّئيسية protagonist [المصطلح باللّغة الإنجليزية] في السّرد. إنّ البطل (أو البطلة) يُقدِّمان، في الغالب، قيماً إيجابية. ثانياً: أحد الأدوار الرّئيسية الّتي يمكن أن تقوم بها الشّخصية (في الحكاية العجيبة) طبقاً لبروب. إنّ البطل (الّذي يُماثِل الذّات subject [المصطلح باللّغة الإنجليزية] عند جريماس أو الأسد lion عند سوريو) يعاني من العدوان الّذي يقوم به الشّرّير villain [المصطلح باللّغة الإنجليزية]، أو من افتقار، أو يقوم بحلّ ورطة أو إصلاح افتقار»[2]. لقد

1- جيرالد برنس: «قاموس السرديّات»، ترجمة: السيّد إمام، ميريت للنّشر والمعلومات، القاهرة، ط. 1، 2003، ص 159.

2- المرجع نفسه، ص 86.

كان من باب أَوْلى أن يُقلِّب الباحث النّظر في تصوّريْ المصطلحيْن قبل أن يهمّ بترجمة protagoniste، ذلك إذا افترضنا أنّ الباحث قد اطّلع على تصوّرٍ مصطلح héros حين التجائه إلى الرّصْف ابتغاءِ التّمييز بينهما، فإن ألفى اشتراكاً معنوياً بين المصطلحيْن، فلا ضيْر في أن يترجمهما، معاً، إلى بطل، مثلما فعل السيّد إمام، ذلك أنّ التّصوّر مُقدَّم على الشّكل في تواضُع convention كلّ من المصطلحيّين والمترجمين.

خلاصة

يبدو أنّ الرّغبة في إحراز قَصَب السّبق قد استبدّت بعالم السّرد ودفعته إلى تأليف هذا الكتاب الّذي، وإنْ حَسُنَت مزاياه وكَثُرَت، تعوزه الموضوعيّة والرّوح العلمية، من حيث انصرافُه عن الإقرار بوجود أعمال رائدة في ميدان السرديّات العربيّة لا ينبغي، بأيّ حالٍ من الأحوال، إنكارها أو التّنكّر لها والتّقليل من قيمتها ووسْمها بالنّقص والقصور، مادامتْ تُجرِّب، شأنها شأن هذا الكتاب ذاته، أعسر نشاط معرفيٍّ وهو التّرجمة؛ فإذا لم تستطع تلك الأعمال التّدقيق في التّصوّرات أملاً في تيسير المُصطلحات، فحسبها أنّها أرادت توجيه القارئ إلى وجود علمٍ يهتمّ بالمستويات المُحايثة للسّرد وخصائصه الجوهرية بعدما شهد النّقد العربي اهتماماً فائقاً بالمضامين الاجتماعية والأيديولوجية والنّفسية والتّاريخية الّتي حفل بها السّرد العربي ردحاً من الزّمن. طبعاً، نحن لا نُفاضل، في هذا المقام، بين النّقد السياقي والنّقد النّسقي؛ فلكلٍّ نقد فضائله ونقائصه، ولكنّنا نبتغي التّأكيد على أنّ نقل مصطلحات النّقد النّسقي وتصوّراته، بوصفه نقداً مُنجَزاً في فضاءٍ لغويٍّ وثقافيٍّ وحضاريٍّ مغاير، تماماً، لفضائنا، يتّسم، لا شكّ، بالتّخبّط وسوء الفهم. غير أنّ ذلك لا يكون مدعاةً للانتقاص والتّعريض؛ إذ ما أحوجَنا إلى تضافر الجهود وتكامل الدّراسات والتّرجمات من أجل توحيد مفاتيح السرديّات.

المصادر والمراجع

1 – المصادر:

1 – إبراهيم الكُوني: «الفزّاعة»، منشورات اللجنة الشعبية العامّة للثقافة والإعلام، ليبيا، ط. 2، 2007.

2 – أبو الفضل جمال الدّين محمّد بن مكرم بن منظور الإفريقيّ المصريّ: «لسان العرب»، م. 9، 10، 14، دار صادر للطّباعة والنّشر، بيروت، ط. 3، 2004.

3 – أمين الزّاوي: «رائحة الأنثى»، دار كنعان للدّراسات والنّشر والتّوزيع، دمشق، ط. 2، 2003.

4 – طه باقر: «ملحمة جلجامش»، وزارة الثّقافة والإعلام، بغداد، د. ط، 1980.

5 – الطيّب صالح: «عرس الزّين»، دار العودة، بيروت، ط. 2، 1970.

6 – عبد الحميد بن هدوقة: «الجازية والدّراويش»، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د. ط، 1983.

7 – عبد الرّحمن مُنيف: «الباب المفتوح»، مجموعة قصصية، المؤسّسة العربية للدراسات والنّشر، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط. 1، 2006.

8 – عبد الله العروي: «الآفة»، المركز الثّقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، ط. 1، 2006.

9 – لوكيوس أبوليوس: «الحمار الذّهبي»، ترجمة: أبو العيد دودو، منشورات الاختلاف، الجزائر، د. ط، 2001.

10 – نجيب محفوظ: «بين القصريْن»، مكتبة مصر، القاهرة، د. ط، د. ت.

11 – واسيني الأعرج: «فاجعة اللّيلة السّابعة بعد الألف؛ رمل الماية»، ج. 1، المؤسّسة الوطنية للكتاب، الجزائر، د. ط، 1993.

2 – المراجع:

1 – إنعام بيّوض : «التّرجمة الأدبية؛ مشاكل وحلول»، منشورات ANEP، الجزائر، دار الفارابي، بيروت، ط. 1، 2003.

2 – رجاء وحيد دويدري: «المصطلح العلمي في اللّغة العربيّة؛ عمقه التراثيّ وبعده المعاصِر»، دار الفكر، دمشق، ط. 1، 2010.

3 – رشيد بن مالك: «قاموس مصطلحات التّحليل السّيميائي للنّصوص؛ عربي – إنجليزي – فرنسي»، دار الحكمة، الجزائر، د. ط، 2000.

4 – سعيد بن كراد: «السّرد الرّوائي وتجربة المعنى»، المركز الثّقافي العربي، بيروت، الدّار البيضاء، ط. 1، 2008.

5 – السّعيد بوطاجين: «التّرجمة والمصطلح؛ دراسة في إشكاليّة ترجمة المصطلح النّقديّ الجديد»، الدّار العربية للعلوم ناشِرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط. 1، 2009.

6 – سعيد يقطين: «تحليل الخطاب الروائي؛ الزّمن، السّرد، التّبئير»، المركز الثّقافي العربي للطّباعة والنّشر والتّوزيع، بيروت، الدّار البيضاء، ط. 3، 1997.

7 – سمير المرزوقي، جميل شاكر: «مدخل إلى نظرية القصّة تحليلا وتطبيقا»، الدار التونسية للنشر، تونس، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط. 1، د.ت.

8 – الصّادق بن الناعس قسومة: «علم السّرد؛ المحتوى والخطاب والدّلالة»، جامعة الإمام محمّد بن سعود الإسلاميّة، الرّياض، ط. 1، 2009.

9 – عباس حسن: «النّحو الوافي»، ج. 1، دار المعارف، القاهرة، ط. 15، د. ت.

10 – عبد الحقّ بلعابد: «عتبات؛ جيرار جينيت من النّص إلى المناص»، تقديم: سعيد يقطين، الدار العربيّة للعلوم ناشِرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط. 1، 2008.

11 – عبد الله إبراهيم: «السّردية العربيّة؛ بحثٌ في البنية السّردية للموروث الحكائي العربي»، المؤسّسة العربية للدّراسات والنّشر، بيروت، ط. 2، 2000.

12 – عبد الملك مرتاض: «النّص الأدبي؛ من أين؟ وإلى أين؟»، ديوان المطبوعات الجامعيّة، الجزائر، د. ط، 1983.

13 – عبد الملك مرتاض: «تحليل الخطاب السّردي؛ مُعالَجة تفكيكية سيميائية مُركّبة لرواية (زقاق المدق)»، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، د. ط، 1995.

14 – علي القاسمي: «علم المصطلح؛ أسسه النّظرية وتطبيقاته العمليّة»، مكتبة لبنان ناشِرون، بيروت، ط. 1، 2008.

15 – فاضل ثامر: «اللّغة الثانية؛ في إشكالية المنهج والنّظريّة والمصطلح في الخطاب النّقدي العربي الحديث»، المركز الثّقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط. 1، 1994.

16 – محمّد الدغمومي: «نقد النّقد وتنظير النّقد العربي المعاصر»، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، الرّباط، د. ط، 1999.

17 – محمّد السرغيني: «محاضرات في السّيميولوجيا»، دار الثّقافة للنّشر والتّوزيع، الدّار البيضاء، ط. 1، 1987.

18 – مشترك: «معجم السرديات»، إشراف: محمّد القاضي، الرابطة الدولية للنّاشرين المستقلّين، (تونس، لبنان، الجزائر، مصر، المغرب)، ط. 1، 2010.

19 – يمنى العيد: «تقنيات السّرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي»، دار الفارابي، بيروت، ط. 3، 2010.

20 – يوسف وغليسي: «إشكاليّة المصطلح في الخطاب النّقدي العربيّ الجديد»، الدار العربيّة للعلوم ناشِرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط. 1، 2008.

3 – المراجع المُترجَمة:

1 – إلين أستون وجورج سافونا: «المسرح والعلامات»، ترجمة: سباعي السيّد، مراجعة: محسن مصيلحي، مطابع المجلس الأعلى للآثار، القاهرة، د. ط، 1996.

2 – أمبرتو إيكو: «ستّ نزهات في غابة السّرد»، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثّقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط. 1، 2005.

3 – أوزوالد ديكرو وجان ماري سشايفر: «القاموس الموسوعيّ الجديد لعلوم اللّسان»، ترجمة: منذر عياشي، المركز الثّقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط. 2، 2007.

4 – تزفيتان تودوروف: «الشّعرية»، ترجمة: شكري المبخوت، رجاء بن سلامة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط. 2، 1990.

5 – جيرار جينيت: «خطاب الحكاية؛ بحثٌ في المنهج»، ترجمة: محمّد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ط. 2، 1997.

6 – جيرالد برنس: «قاموس السرديّات»، ترجمة: السيّد إمام، ميريت للنّشر والمعلومات، القاهرة، ط. 1، 2003.

7 – دومينيك مانغونو: «المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب»، ترجمة: محمّد يحياتن، الدّار العربيّة للعلوم ناشرون، بيروت، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط. 1، 2008.

8 – رامان سلّدن: «النّظرية الأدبية المعاصرة»، ترجمة: جابر عصفور، دار قباء للطّباعة والنّشر والتّوزَيع، القاهرة، د. ط، 1998.

9 – رولان بارت: «التّحليل النصّي؛ تطبيقات على نصوص من التّوراة والإنجيل والقصّة القصيرة»، ترجمة وتقديم: عبد الكبير الشّرقاوي، دار التّكوين للتّأليف والتّرجمة والنّشر، دمشق، منشورات الزّمن، الرّباط، د. ط، 2009.

10 – كلود ليفي شتراوس، فلاديمير بروب: «مساجلة بصدد علم تشكّل الحكاية»، ترجمة: محمد معتصم، عيون المقالات، الدار البيضاء، ط. 1، 1988.

4 – المراجع الأجنبية:

1 – Algirdas Julien Greimas : «Du Sens II ; Essais Sémiotiques». Seuil. Paris. 1983.

2 – Carole Tisset: «Analyse Linguistique de la Narration». SEDES. PARIS. 2000.

3 – Collectif : «L'Analyse structurale du récit». Communications 8. Seuil. Paris. 1981.

4 – Collectif : « Dictionnaire de la linguistique ». Sous la direction de : Georges Mounin. puf. France. 2006.

5 – Collectif : «Théorie de la littérature ; textes des formalistes russes». traduit par Tzvetan Todorov. Seuil. Paris. 1966.

6 – Emile Genouvrier. Claude Désirat. Tristan Hordé : « Nouveau dictionnaire des synonymes ». Larousse. Paris. 1977.

7 – Gérard Genette : «Figures III». Seuil. Paris. 1972.

8 – GROUPE D´ ENTREVERNES: « Analyse Sémiotique Des Textes; Introduction – Théorie – Pratique ». Presses Universitaires De Lyon. 1984.

9 – Henri Mitterand : « Zola ; L´histoire et la fiction ». P.U.F. Paris. 1990.

10 – Mikhail Bakhtine : « Esthétique et théorie du roman ». Gallimard. Paris. 1978.

11 – Tzvetan Todorov : «Littérature et signification». Larousse. Paris. 1967.

12 – Tzvetan Todorov : «Poétique de la prose». Seuil. Paris. 1971.

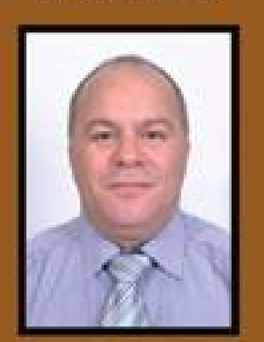
13 – Vladimir Propp : «Morphologie du conte». Seuil. Paris. 1970.

5 – المجلاّت:

1 – «اللّسان العربي»، المنظّمة العربية للتّربية والثّقافة والعلوم، مكتب تنسيق التّعريب، الرّباط، العدد 48، 1999.

الفهرس

د. سيدي محمد بن مالك
كاتب من الجزائر



السرد والمصطلح

إنّ الهدف الرّئيس من إثارة قضايا السّرد والمصطلح السّردي وترجمته، في هذه القراءات، هو استمالة الدّارس والقارئ العربيّيْن إلى أهميّة توظيف المصطلحات السّردية في دراسة النّص الأدبي العربي، مع عدم إغفال الخصوصية الثّقافية لهذا النّص المكتوب في سياقات تختلف، حتماً، عن سياقات النّص الأدبي الغربي المُنتِج لتلك المصطلحات - الأدوات عبر التّحليل والاستنباط؛ فلا بدّ من أن تكون عمليّة استثمار المفاهيم السّردية وسيلة وليس غاية في ذاتها. وذلك ما حاولنا النّهوض به من خلال تطبيق بعض تلك المفاهيم على نصوص عربيّة تعتزي إلى أجناس وأنواع أدبيّة مختلفة، من قصّة ورواية وحكاية وملحمة، على سبيل الاشتغال أو الإشارة، مُبيِّنين، في آنٍ، استجابة النّص العربي للنّموذج المُقترَح، وقصور النّموذج عن النّفاذ إلى النّسق الثّقافي المتواري خلف اللّغة الأدبية من حيث إنّ أغلب المصطلحات - الأدوات هي مفاهيم سرديّة تُعنى بالمظاهر الشّكلية والأسلوبية والفنيّة، نظيرَ المفاهيم المتمخضة عن الشّكلانية والشّعريّة والسّرديات. غير أنّ بعضها الآخر يتيح إمكان القراءة التّأويلية الّتي تتجاوز تخوم الدّال وحدوده، مثل المفاهيم المتولدة عن السّيميائية السّردية أو بعضها.

ISBN : 978-9931-585-15-2

9 789931 585152